DEVRİMLER

VE KARŞI-DEVRİMLER ANSİKLOPEDİSİ

Gelişim Yayınları

5

DEVRİMLER

VE KARŞI-DEVRİMLER ANSİKLOPEDİSİ

Gelişim Yayınları

5

Gelişim Yayınları A.Ş. adına
Sahibi ve Yönetim Kurulu Başkanı
Ercan ARIKLI

Sorumlu Yönetmen
Ayşegül ERANTEPLİ

Dış İlişkiler Yönetmeni
Ayşe KARABECE

Kapak Düzeni
Mustafa EREN

Sayfa Düzeni
Mehmet Sedat DEVİR

Düzelti
Ahmet AKSEL

Dizgi
Gelişim Yayınları

Kamera ve Renk Ayrımı
Gelişim Yayınları

Satış Yönetmeni
Yıldırım ÜNVERDİ

Baskı
Apa Ofset Basımevi

Cilt
Akın Ciltevi

Dağıtım
Hürriyet Holding A.Ş.

Copyright:

Fratelli Fabbri Editori, İtalya (1975)
ve Gelişim Yayınları A.Ş. Levent-İstanbul
(1. baskı 1975; 2. baskı 1987)
Tel: 169 66 80 (20 hat)

5 Devrimler ve Kültür

Devrimler ve İdeoloji

Kuramsal Sorunlar: Dünya Görüşleri, İdeolojiler ve Devrimci Hareketler

Devrimler tarihiyle ilgilenen araştırmacılar devrimci hareketler tarihinin, düşünceler tarihinin dışında ele alınamayacağını ileri sürerler: Onlara göre, devrim programları, toplumsal öğretiler ve ideolojik formüllerle ilgili incelemeler, düşüncelerle kitleler arasında bir bağlantı kurabilmek için kolektif psikolojiye başvurmak durumundadır. Bir kitle eyleminin kökenindeki ideolojik temel koşulları az ya da çok kısmi bilinçlenmeleri bulmak isteyen devrim kuramcıları, ideolojisiz devrim olamayacağını ve modern çağlardaki her büyük devrimin, kendisine bir ideoloji bulduğunu belirtirler.

İnsanlık tarihi iyi niyetli girişimlerle doludur. Her çağ, kendi olanaklarını yaratır; insanoğlunun düşleri ve umutları, dünyayı değiştirme ve iyileştirme isteminden doğar. Din düşüncesi, kötülükle haksızlığın barınamayacağı bir "öbür dünya"ya duyulan umutları sürekli olarak beslemiştir: Ölümlü varlıkların sabırsızlığı, insanların dünyasıyla gelecek yaşam arasındaki uçurumu doldurmaya kalkışıyordu; tanrısal yasa, belki de burada, yeryüzünde yarın egemen olacak, bu yasayla adalet, barış ve özgürlük gelecekti. Avrupa'da Ortaçağ'ın *heterodoks* düşüncesi, yeni bir toplum arayışı içinde ve *İncil*'in yanlış bir yorumlanışı sonucu İsa'nın kıyamet gününden önce dirilip yeryüzünde bin yıl hüküm süreceği düşleri içinde günden güne uzaklara itilmekteydi. Calabria'lı Gioacchino da Fiore de , aynı *İncil*'de yeni zamanların, özgürlük ve barış çağının geleceği vaadini bulmuştu: Dünya yaşamıyla "kurtuluş" arasındaki birleşme noktası sayılan büyük değişikliğin kesin tarihlerini koyma görevi yorumcularındı. Batı'da kilise ve katedrallerin gölgesinde düşünceler filizleni-

Ortaçağ'da, Batı dünyasında Gioacchino da Fiore'den (İlahi Komedya'dan alınmış bu minyatürde, Aziz Francesco'nun yanında, elinde açık kitap tutan kişi de Fiore'dir), rahip Dolcino'ya kadar birçok kişide bir düşünce ayaklanması görülür.

Ortaçağ'da, "Adem'in bel bellediği Havva'nın yün eğirdiği" zamanların, ilkel eşitlik teması olarak işlenmesi kuşkusuz bir rastlantı sonucu değildir ve 1831 İngiliz ayaklanmasının sloganını oluşturan bu tema olmuştur. Resimde, XIII. yy'dan kalma bir kitapta bu temayı işleyen bir Adem ile Havva minyatürü görülüyor.

Adalet, eşitlik ve bolluk temalarının kaynağı halk ruhunun derinlikleridir. İnsanın ne kadar çok uyursa o kadar çok kazandığı "Bolluk Ülkesi" gibi safça biçimlerde somutlaşan mitoslar yaratılır. Üstte, Bolluk Ülkesi'ni canlandıran bir taşbaması görülüyor.

yor; bu düşünceler, *İncil* gerçekleri ve erdemleri adına, var olan toplum düzenini suçluyorlardı. Rahip Dolcino'nun ya da sözgelimi, Wat Tyler'in çevresinde toplanan köylü kitleleri, kurulu düzeni bir karşı düzen olarak niteleyen bu düşüncelerde, eyleme geçmek için bir teşvik bulmaktaydılar. Bu toplumsal gerçek kavramlarında haksızlık duygusuyla adalet isteği ağır basmaktaydı: Sömürü haksızlıktır, eşitsizlik haksızlıktır, zenginlik haksızlıktır. *"Adem bel bellediğinde, Havva yün eğirdiğinde mal sahibi neredeydi?"* Feodal toplumun sınıf yapılarını, tartışma konusu yapan ve İngiliz köylülerinin 1381'deki öfkesini haklı çıkaran bir soruydu bu. Toplumsal adalet düşü, halkın hayal gücünde yer alıyordu. Halk destanları ve şarkıları bolluk vaat ediyor, dünyaya adaletin egemen olmasını diliyorlardı. Folklor özelliği taşıyan halk ütopyası, toplumsal ütopyayla kaynaşmaktaydı.

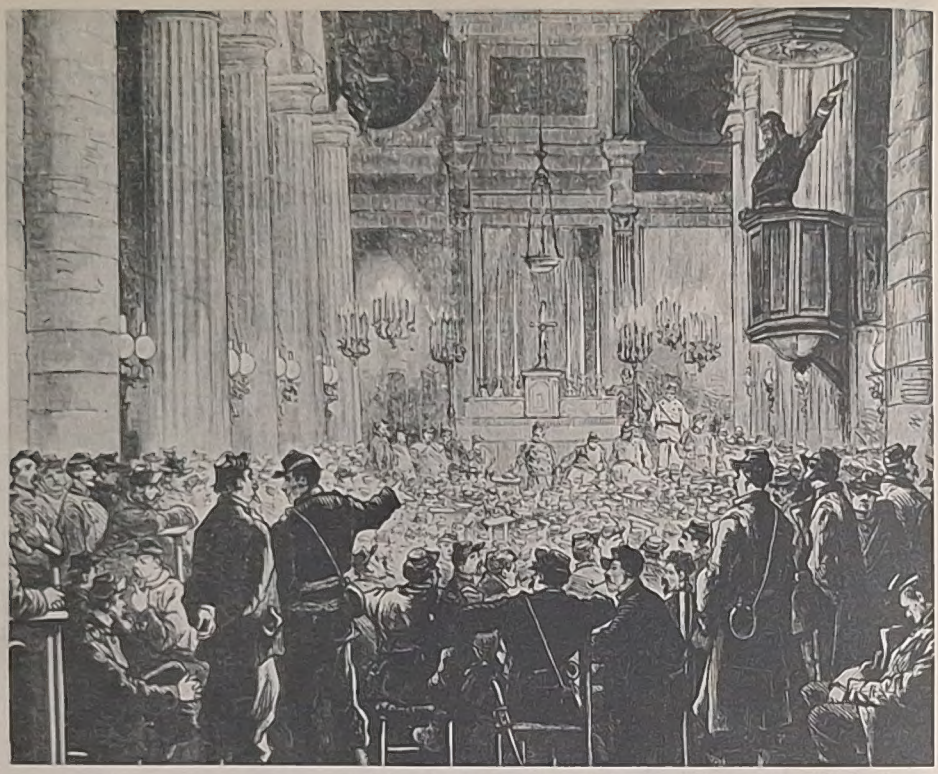
Toplumsal ütopya yeni toplumun modelini çizer; yeni toplumun varlığını geçmişte ya da gelecek içinde, boşlukta bir yere yerleştirir, zamansa belirsizdir. Bu yeni toplum, var olan toplumun "negatif" bir görüntüsüdür. XIX. yy'da yaşamış Alman düşünürü Moses Hess, 1843'te şöyle yazıyordu: *"Düşüncelerimizin en yüksek katında artık hiçbir önyargı, hiçbir nefret yoktur; insan soyluluğuna kesin değer verilir ve onun ezeli hakları açıkça bildirilir; orada tüm insanlar kardeş ve aynı ailenin üyeleridirler; barbar çağların kör bencilliğinden çıkma kurumlar artık yoktur, tersine mutlak eşitlik egemendir."* Thomas More'dan, büyük ütopyacı sosyalistlere kadar modern çağların bütün ütopyacı düşüncesi, "fikirlerin en yüksek katında" kalıyor, ama, tarihin bu düşünceleri kaçınılmaz biçimde gerçekleştireceğini de hatırdan çıkarmıyordu. Bu düşünce, çağının insanlarını devrimci eyleme çağırmamakla birlikte, mutluluk arayışı içinde, kurulu düzenin yıkılması için çalışıyordu ve ara sıra yolunu şaşırmış olsa da her zaman bir değişiklik gereğini dile getirmekteydi. Fransız tarihçisi Lucien Febvre, bazı ütopyacı yazarlardan söz ederken onları şöyle tanımlar: *"Kehanet ve gözlemler karışımı; görünen evrenin çizgileri; yarının ya da yarından sonranın dünyasının, önceden tahmin edilen, kehanetle bilinen çizgileri. Kargaşa ve geçiş dönemlerinde, kâhinler kaprislerini tatmin ederler. Yeni bir düzen pekiştiği ve çağın tehdidine karşı koyacak duruma geldiği zaman, bu kişiler susar; buna karşılık, kaygılı insanlık, herkesin kaçınılmaz gördüğü toplumsal ve ahlaksal yıkılışların büyük çizgilerini saptamaya çalıştığı zaman, konuşur."*

Robin Hood'dan Wilhelm Tell'e kadar, asla var olmamış ama tüm ülkelerin özel bir anlam verdikleri bir dizi kahraman, birçok ülkenin özgürlük ve adalet özleminin simgesi olmuştur. Resimde, XIX. yy'dan kalma bir taşbasmasında, öcünü alarak, İsviçre'yi özgürlüğüne kavuşturan Wilhelm Tell görülüyor.

Batı'da mezhep sapkınlarının ve düş kurucuların, kâhinlerin ve peygamberlerin mirası modern çağın toplumsal evrimlerinin başvurduğu büyük ideolojilerde açıkça görülebilir. Devrimlerin öğütledikleri yeni toplumsal gerçeğin yaratılması, tarihsel süreklilik duygusunun kaçınılmaz biçimde tartışma konusu edilmesini gerektiriyordu: Önceki rejimin gerçekleştiremediği ya da gerçekleştirmek istemediği değerler, kurulacak bu yeni toplumda gerçekleşeceklerdi. Basit bir ayaklanma olmadıkları ve salt inkârla yetinemedikleri için devrimler, vazgeçilmez koşul olarak, devrim öncesi toplumsal gerçeğin temellerinin "topyekün" tartışma konusu edilmesini zorunlu kılıyorlardı. Aynı zamanda sistemin kendisi, iktisadi, toplumsal ve dinsel yapıları birleştiren bağlar da tartışılıyordu. Devrimler, toplumsal adalet ve insan özgürlüğü için giriştikleri mücadelede kesin dünya görüşleri hazırlıyorlardı: İdeolojiler.

İdeolojiler ile devrimleri karşılaştırırken, her ikisinin de kendine özgü bağımsız birer tarihi olduğunu göz önünde tutmak gerekir. İdeolojiler tarihinin çizgileri belirtilirken, yalnızca düşünsel değerleri, süreklilikleri ele alınarak toplumsal uygulamadaki rolleri ihmal edilebilir; genellikle edilmektedir de. Ama, devrimler tarihi açısından önemli olan, ne düşüncelerin zincirlenmesi ve yayılması, ne de devrim öğretilerinin doğuşu ve geliştirilmesidir; asıl önemli olan, devrim eyleminin hazırlanmasında ve gelişmesinde düşüncelerin rolü ile düşünceler ve devrim uygulaması arasındaki karşılıklı etkilerdir. Çağların toplumsal görünümüyle ve çok çeşitli insan kümeleriyle ilgilenen bir kimse değişik düzeylerde dile getirilmiş programları kapsayan ideolojik oluşumlar sorunuyla karşılaşır. İdeolojiler arasında bir hiyerarşi, bağlantı düzeyine uygun bir sıralanış olasıdır; ama, bu sıralanış bir değer yargısı gerektirmez ve ideolojilerin etkililiğini karşılamaz.

Batı'daki bazı devrim kuramcıları devrimden önce bütünüyle örgütlenmiş, ancak daha sonra değiştirilerek olayların gidişine uydurulmuş düşünce sistemlerinin, en yüksek bağlantı düzeyine oturtulması gerektiğini ileri sürerler; hemen bunu izleyen düzeye de kısmen ya da özel biçimde düzenlenmiş programlar koyarlar. Sözgelimi, Jakobenlik, ideolojik bakımdan sağlam biçimde örgütlendiği halde, bütünüyle tutarlı bir programı olmadan, ve yalnızca olayların baskısı altında hazırlandığı için, bu kategoriye sokulabilir. Aynı kategoride, ama biraz daha aşağıda, 1789 Fransız Devrimi dönemindeki Feuillant'ların programı ya da sözgelimi Cromwell'in programı yer alır. Bunun nedeni, bu programların az sayıda genel formüller dışında, siyasal durumun aniden ortaya çıkan bağlamını aşamamış olmalarıdır. Nitekim, Barnave'in *Introduction a la révolution française* (Fransız Devrimi'ne Giriş) adlı yapıtı, bir genel çözümleme niteliğindedir ve yazarın artık olayların gidişini etkilemediği bir dönemde yazılmıştır. Biraz daha aşağı düzeyde, sözgelimi, Paris Komünü döneminde ortaya çıkan ideolojiler ve Castro'culuk gibi, günün gereklerine uygun çeşitli ideolojik eğilimler kazanabilecek programlar yer alır. Bunlar, güncel koşulların ötesinde pek az genel inanç taşırlar. Devrimin yönetici grupları içinde hazırlanan bu programlara, devrim propagandasında, basında ve siyasal söylevlerde rastlanabilir: Devrimin önde gelenleri, bu programları, somut durumlara uygulayarak yönetirler. Bu ikinci ideoloji düzeyindeki programların temel özelliği, hem somut sorunları, yö-



Düzensiz görünüşlü ve parlak söylevlerin başarıya ulaştığı toplantılarda ideoloji yeni bir görev yüklenir. Resimde 1848'de bir kulübün içi görülüyor.

resel ve güncel koşulları, hem de iyi belirlenmiş bir toplumsal grubun gereksinimlerini kapsamaları ve genel sorunların çözümü için, daha iyi örgütlenmiş ideolojik yapılara başvurmalarıdır. Bu yaklaşım çerçevesinde devrim düzeylerinin üçüncüsü, halk düzeyidir. Devrimci kitlelerin, devrim ruhuyla canlanmış kalabalıkların yarattığı ideolojik anlatımlar, bu üçüncü düzeye girerler. Kitle gösterileri sırasında yinelenen parola ve sloganları hazırlayıp ortaya atanlar, çoğunlukla, adları bilinmeyen halk önderleridir. Sankülotlar döneminde olduğu gibi, bu önderler ideolojik mesaj sözcüleri olarak ortaya çıkarlar; bir yandan büyük ideolojik ilkeleri kitlelere duyuran, öte yandan da devrim yöneticilerine sürekli olarak anımsatanlar, bu halk adamlarıdır. Entelektüel düşüncenin ürünü olan fikirler ve kavramların, halk kitlelerinin, deneyimleri ve bulanık kanılarıyla karışması, bu düzeyde meydana gelir. Genellikle, düşünceler burada, şablon biçimi kazanırlar; ama, bu dönüşümle de gerçek güç haline gelirler.

Sözü edilen bu üç ideoloji düzeyi arasında, sürekli aktarmalar ve karşılıklı bağlar oluşur. İdeolojik düşünceyle, bu düşüncenin halk bilincine yerleşmesi arasında büyük zaman farkı olması doğaldır; bunun gibi, ideolojiyle devrim eylemi arasında tam ve temel bir uyuşumun bulunması da o ölçüde gereklidir; çünkü, karşılıklı ilişkilerini ancak böyle koruyabilirler.

Devrimin akışı içinde hazırlanmış programlarda bütün anlatım düzeylerinde rastlanabilen bazı sorunlar bulunabilir. Bunların başında, gerçekten siyasal sorun, yani, iktidar mücadelesi yer alır. Eski rejimin yıkılmasını sağlayan tekniklerin açıkça ortaya konmasına çok seyrek rastlanır; öte yandan, her tür devrim eyleminin doğrudan amacı, kuşkusuz iktidarın ele geçirilmesidir. Siyasal yapıların değişmesinin, yönetici sınıfın yerine başkalarının getirilmesinin ve siyaset oyunu kurallarının özel koşulları, devrimci programların büyük bölümünün hazırladığı sorunsal bütün içine yerleştirilebilir. Bunu toplum düzeni sorunu izler. Toplumsal adalete duyulan şiddetli istek, sonuç olarak, yeni toplumsal tabakalar anlayışını ortaya çıkarır. 1789 Fransız Devrimi sırasında Anrajeler toplum yapısının kesinlikle yıkılacağını haber veriyorlardı. 1917 Ekim Devrimi dönemindeyse, Rusya'da sol muhalefet, toplumsal farklılıkların tümüyle yıkılmasını zorunlu buluyordu. Devrimci toplum bilincindeki önemli ağırlık, devrimin ortak yönünü, yeni devrimin kimin adına ve kime karşı yapıldığını ve bunların tanımını belirliyordu.

Siyasal mücadelenin taktik zorunlukları ve gereksinimleri de, devrimin gidişini koşullandırmada, ideolojik ilkeler kadar önemli bir yer tutar; bu konuda küçük burjuvaziye karşı uygulanan ve Rus devrimleri sırasında doğrulanmış davranış değişikliklerini anımsamak yeterlidir. Şubat Devrimi'nden sonra küçük burjuvazi, yeni rejimin bütün nimetlerinden yararlanmış, oysa 1917 Ekim Devrimi'nden sonra bunlardan yoksun kalmıştı. Aynı olay iktisadi alanda da meydana gelir; devrim programlarında en önemli yeri, özel mülkiyet karşısında takınılacak tavır alır. Ara sıra bu konuda belirsiz biçimde davranıldığı da olur; ama, devrimin akışı sırasında, özel mülkiyetle ilgili karar-

Tutku, umut, öfke halk kitlelerini kurulu ideolojilerin ötesinde canlandıran basit duygular olmuştur. Resimde bu duyguların somutlaştığı 1 Mayıs 1969'da Zürih'te düzenlenen gösteriden bir an görülüyor.

ları almak gerekir. Bu durumda da iktisadi ve siyasal koşullar, devrimin gerçekleşmesi sırasında ideolojik tavırlar alınmasını, kesinlikle etkiler. Dördüncü olarak devrimin siyasal, toplumsal ve iktisadi başarılarını güvence altına almakla görevli düzenlemeler ve hukuksal uygulamalar işe karışır; öyle ki, siyasal demokrasi biçimleri sorunu, sıyasal ve ideolojik mücadelenin şiddetlenmesi sonucunu doğurur. 1871'de Paris Komünü'nün Kamu Güvenliği Komitesi'ne, 1918-1919 yıllarında Almanya'da Ulusal Meclis'in işçi ve asker konseylerine boyun eğmesi; ya da Ekim Devrimi ortasında sendikacı muhalefetin merkeziyetçiliğe karşı yürüttüğü mücadele konusunda yapılan eleştiriler, gerçekte, demokrasi sınırlarını ve devrim diktatörlüğünü konu edinen çatışmalardı.

Beşinci sorun da kültür sorunudur. Yeni kültür modeli, seçkin sınıfların kültürüyle kitle kültürü arasındaki iç ilişkiler ve kültür hazırlayıcılarına düşen hak ve ödevler sorununa yönelen halk kitleleri karşısında ideologlar, her zaman çok duyarlı olmuşlardır. Gerek ideolojik programlarda, gerekse gerçek devrimlerde kültür sorunları büyük ağırlık taşır. Gerçekten, yeni toplum görüntüsü bireysel ve kolektif yaşam ülkülerine, aile modeline, günlük alışkanlıklara ve ahlak modeline bağlıdır. Okul eğitimi başta gelir. Bu bakımdan, devrim ideolojileri, kendilerini dinle olan ilişkileri içinde tanımlamaya kaçınılmaz biçimde zorunlu hissederler. İdeolojiler, çoğunlukla, dinsel dünya görüşünü tartışma konusu yapmışlardır. Ama, şu ya da bu ideoloji arasındaki ikinci derecede ayrıntılar görülebilir. Bunlar, asıl saflığına ulaştırmak koşuluyla dini kabul etmekten, her türlü din biçiminin inkârına kadar uzanan ayrıntılardır.

Devrim eyleminin ideolojik itici güçleri arasında önemli ayrılıklar görülebilir; bu ayrılıklar, bazen eski rejimin kurumlarına ve toplumsal yapısına karşı mücadelede yarar da sağlarlar; ama, iktidar sorunu yine de birinci derecede önem taşımayı sürdürür. İktidarda gözü olmayan kişilerin hazırladığı ideolojik programlar, ancak iktidar mücadelesi yapan grupların elinde bir silah olmaları koşuluyla devrimde rol oynayabilmiş, yoksa siyasal düzeyde önem taşımamış, bir edebiyat yapıtı olmaktan öteye gidememişlerdir. İdeolojilerin, zafer yolunda ya da zafere ulaşmış devrimler bakımından yüklendiği rolü incelerken, ilgimizi ideolojiyle devrim mücadelesi arasındaki diyalektik ilişkiler üzerinde yoğunlaştıracağız.

Devrim İdeolojisi: Kopma ve Süreklilik

Her devrim ideolojisi bir geçmişten kopma ve silbaştan etme duygusu taşır; ama bu, devrim bilinci içinde geçmişe karşı son derece karmaşık ve ayrıntılarla dolu bir tavır almayı engellemez. 1789 Fransız Devrimi'nin ilk yıllarının ideologları, eylem durumundaki devrimin bilincinde oldukları halde, Aydınlanma felsefesinde ve İngiliz Devrimi'nde örnekler arıyorlardı. Daha sonraları yani 1792'den başlayarak Jakobenler geçmişi, devrim-öncesi ve devrim-başlangıcı olmak üzere iki ayrı çağa ayırdılar ve ikisi arasında bir bağlantı olabile-

1871'de Eglise Saint-Nicolas-des Champs kulübünde bir oturumu konu alan ve M. Lix tarafından aslına bakılarak çizilmiş olan bir desen.

Herkesçe "aşırı devrim öfkesi" olarak tanımlanan yıkma isteni, şiddet ve benzeri eylemler, halk kitlelerinin geçmişten kopma gereksinimini temsil eder; simgeler yıkılır. Resimde, Rusya'da 1917 Ekim Devrimi sırasında, Aleksandr III'ün Leningrad'daki heykelinin devrilmesi için yapılan çalışmalar görülüyor.

ceğini kabul etmediler. Jakobenler, eski çağların cumhuriyetlerinde örnekler bulmaya çalışıyor, ne var ki, bu cumhuriyetleri tarihsel zaman örgüsü dışına, ütopyacı ve tarihe karşı bir görüş açısına yerleştiriyorlardı. Geçmişten kopuş o dereceye gelmişti ki, Aydınlanma felsefesiyle her türlü ideolojik süreklilik reddediliyordu. Geçmişten kopma duygusu ne kadar köklüyse, ideoloji de o kadar radikaldi. Görüş açısı böyle olunca, eski tarihsel örnekler, doğallıkla reddediliyordu. Bu yüzden, Eski Rejim'i anımsatan sokak ve yer adlarını bile değiştirerek, geçmişin bütün izlerini silmeye kalkıştılar. Eskiden kalma anıtlar yıkıldı, hatta dil biçimleri bile değiştirildi. Böylece, Fransız Devrimi'ne özgü bir örnek olarak kalacak uygulama ortaya çıktı: *Monsieur* (bay) sözcüğünün yerine, *Citoyen* (yurttaş) sözcüğü konularak, toplumsal geçmişten kopuşun tamamlandığı gösterilmek istendi. Fransız Devrimi'ndeki ideolojik açıklık, öteki devrim rejimlerince de keşfedilmiş ama, pek az devrim ideolojisi , Fransız Devrimi'ninkine benzer bir radikalizme saplanmıştır. Toplum düzeninin yalnızca düşünsel planda kurulmasını isteyen ideolojilerde bile, daha önceki devrimler karşısında alınması gereken tavır sorununun ortaya konmaması olanaksızdı. Bu yüzden Robespierre, ondan sonra da Lenin ve öteki devrimci önderler, toplumsal zihniyetin hukuktan, kurumlardan, hatta toplumsal

Devrim başlangıcında başarı öğesi olan söylev, katkı, destek ve özendirme gibi özellikler taşır. Yanda, 1789 Devrimi patlak verdikten hemen sonra, Parisli bölge askerlerinin yeminini konu alan Le Sueur'ün bir çalışması görülüyor.

yapıdan daha yavaş değiştiğini göz önüne almak zorunda kaldılar. Robespierre, *"Eski Rejim'in zorbalığı altında bunca zaman inlemiş olan halkın, özgürlük duygusunu çok zor ve oldukça yavaş benimseyeceğini, bu yüzden de Eskiçağ'dan kalma dinsel simgeler kullanıldığını"* durmadan yinelıyordu. Çeşitli ayinler, yemin törenleri, devrim kahramanlarına tapınma, bu düşüncenin ürünleridir. Halk kitlelerine önerilen devrim örneklerinin kolayca anlaşılması zorunlu olduğundan, bunlar yalnızca geçmişin diliyle ortaya konabilirlerdi. Bu yüzden Eskiçağ simgeciliği kullanılıyor, dile yeni içerikler verilmek isteniyor, ne var ki, bu çaba çoğunlukla başarısız kalıyordu.

Fransız Devrimi'nden sonra geçmişin diline ve Eskiçağ simgeciliğine başvurulması, devrim geleneğinin Eskiçağlar'ın mirasının tamamlayıcısı olduğu iddiasından yararlanılarak da haklı gösterilmek istendi. Jakobenler, kendilerine yeni gelenekler icat etmek zorundaydılar; ama onlardan sonra, bir seçme yapmak yeterli oldu. Karşıdevrim ideolojisinin devrimin insan doğasına aykırı olduğu savı, geçerliliğini yitirmekteydi; çünkü bunu, tarihin kendisi yalanlıyordu. Böylece XIX. ve XX. yy. devrimleri, deyim yerindeyse, 1789 Fransız Devrimi'nin çocukları oldular.

1848 Fransız Devrimi, özellikle 1789 Devrimi'nin mirasını sürdürmek amacındaydı; önderleri, devrimin çıkış noktasını, artık klasikleşmiş olan bu örnekten alması, ancak, onun hatalarından sakınması gerektiğine kesinlikle inanmış gibiydiler. Marx'ın ünlü çözümlemeleri ve daha sonra, Paris Komünü deneyi, devrim ideolojisine çetin bir ikilemi çözmek için yol gösterdi. Bu ikilem şuydu: Geçmişten kopma duygusu ile her devrim eyleminin 1789'a bağlanması gerektiği inancını nasıl bağdaştırmalı?

Lenin'in aşırı sonuçlar çıkaracağı bir ideolojik evrim vardır: Sosyalist devrim, Avrupa devrimleriyle ilişkilidir. Ama, Avrupa devrimleri 1789 Devrimi'yle başlayarak burjuva devrimleri olmuşlardı. Kesin sonuç olarak devleti güçlendirmek amacını taşıyorlardı. Oysa, sosyalist devrim, proletaryayı bütün toplumun yararına zafere ulaştıracaktı. Paris Komünü, geleneksel devleti ortadan kaldırma çağrılarıyla, başlangıçta, Rusya için önerilen yeni rejimin ideal modelini oluşturdu. Ama 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Komüncü geleneğin bu görünüşünün yüceltilmesinden vazgeçildi. Öte yandan, daha Komün döneminde bile devrim geleneği, belirsiz biçimlerdeki formüller yoluyla bütünüyle yüceltilirken, bir yandan da, bazı devrim gruplarının programları, öteki gruplarınkine yeğlenerek, bir seçme yapılmaya çalışılmıştı.

Devrim geçmişten kopmak ister, geçmişi suçlar. Devrimin geçmişe bağlılığı da, suçlanması için yeterli bir nedendir. Robespierre'in gözünde felsefeci Condorcet, devrim havası içinde monarşik ve feodal geçmişin malı olmakla saygınlıklarını yitirenler arasında sayılır. Fidel Castro'ya göre, Küba Devrimi'nin komünizm yörüngesine girmek zorunda olduğunu anlamamış kişilerin hepsi, geçmişin, devrim-öncesi çağın insanlarıdır. Lenin'e göre, Menşevikler ve devrimci sosyalistler, burjuva geçmişine bağlılıkları yüzünden saygınlıklarını yitirirken proleterler, tersine, geleceğin temsilcileriydiler.

Bununla birlikte, aynı dönemde, devrim ideolojileri nasıl halk kitlelerine çağrıda bulunuyorlarsa, devrim önderlerine de bir çeşit toplumsal vekâlet vermek zorundadırlar. Bu vekâlet, halkın devrim bilinci üzerine kurulur; bu bilinci ise, tarih biçimlendirir. Başka bir deyişle, devrim ideolojisi, halk bilinci düzeyinde gerçek bir devrim geleneği bulmaya çalışır. Bu gelenek, köylü ayaklanmaları, haydutluk ve halk öfkesiyle oluşur. Böylece devrim ideolojisi özel tipte bir tarihsel bilince başvurur.

Lenin şöyle yazıyordu: *"İnsanlık tarihi, şu günlerde en büyük dönemeçlerinden birini aşmak üzeredir."* Bu tür formüllendirmelerin temel özelliğini, yalnızca devrimin radikalizmi ve işlevi değil, devrim ilkelerinin gerçekleşmesine karşı koyan güçlükler de güçlendiriyordu. Toplum gerçeğinin devrimsel değişime karşı giriştiği direniş karşısında, önderler, bunun nedenlerini toplumsal bilincin geriliğinde

Halkın yıkma istemi, simgeleri yıkmanın yanı sıra düne kadar kutsal sayılan yerlere de yönelmiştir. Resimde, Aleksandr II'nin 1917'de Leningrad'da yağma edilen dairesi görülüyor.

aramak zorunda kaldılar. Çin'de Mao'cu devrim, bunun belirgin bir örneğidir: Yeni bir toplum bilinci yaratmak çabasına paralel olarak, eskisinin yıkılmasına çalışıldı. Bunun için, eski toplum bilincini, törelerdeki, modadaki ve geçmişin kültür kalıntılarındaki dayanak noktalarından yoksun bırakmaya çabaladılar.

Ama devrim ideolojisi, bu yolla ulusçuluğun bazı bireşimlerini benimsemeye sürükleniyordu. Devrimci toplumların devrimci olmayan, ya da devrime karşı olan bir dünyadaki yalnızlığı ve bir halkın ötekilerden farklı olarak devrim yaptığı için duyduğu ve sergilediği kıvanç, böyle bir ideolojik evrimi anlaşılmaz ya da kaçınılmaz kılar. Ulusal düşünce, evrensel devrim ilkelerinden doğan gelenekten daha geniş bir geleneği zorunlu tutar. Bunun sonucu olarak, özellikle devrimin dış düşmanlarına karşı girişilen savaşlar sırasında, ulusal zaferleri tanrılaştırarak kendini ortaya koyar: Rusya'da Korkunç İvan'ın zaferleri, Napolyon'a karşı kazanılan zafer, Çin'de Japonlara karşı mücadelede kazanılan zaferler, hatta Napolyon'un Paris Komünü'nce kutlanan zaferi gibi. Demek ki, devrim geleneğine ulusal motiflerin girişi, aynı zamanda iktidar kaygısının bir sonucudur

Birey-Halk İktidarı ve Devrimci Seçkinler Topluluğu

Bütün devrimler sırasında, özel örgütlenme biçimleri doğar. Örnek olarak, 1789 Fransız Devrimi döneminin örgüt kolları, kulüpleri ve Komün'ü sayılabilir. Bunlar, Paris Komünü sırasında ya da 1905 ve 1917 Rus devrimleri döneminde kendiliğinden doğmuş örgüt biçimleri örneğini oluştururlar. İdeolojik kapsamları karmaşık ve değişik anlamlı gibi gözükür. İktidarı halk adına ve bütün halk aracılığıyla kullanmak amaçlarıysa yalnızca siyasaldır. Daha iyi işlenmiş devrim ideolojilerinin bu tür bir tarihsel deney karşısındaki davranışları derin ve şaşkınlıkla doludur. Bolşeviklerin *"Bütün iktidar Sovyetlere!"* sloganı, kuşkusuz, iktidarın ele geçirilmesinde onlara büyük yarar sağladı; ama zamanı gelince Sovyetler'in bütün toplum düzeylerinde yürüttükleri kendiliğinden eylem, zorunlu olarak, merkeziyetçi bir yönetim sistemine dönüştü. 1789 Fransız Devrimi sırasında Robespierre'cilerin iktidara gelmelerinden önce Saint-Just, içlerine fesat karışmadığı sürece Paris örgüt kollarını, gerçek demokrasinin temeli saymak gerektiğini durmadan yineliyordu. Ne var ki, iktidara gelindikten sonra, dolaysız devrimci demokrasinin bütün organları tasfiye edildi ya da etkinlikleri Jakobenlerin buyruklarını yerine getirmek biçiminde sınırlandırıldı. Bu tür olayların yinelenmesinden korkan Fransız siyaset adamı Odilon Barrot, Paris Komünü döneminde şöyle diyordu: *"Toplumsal devrim olarak 1871, doğrudan doğruya 1793'ten türemişti; onun devamı ve tamamlayıcısıydı. Buna karşılık 1871, siyasal devrim olarak 1789'a bir tepkidir... 1871, programdan 'tek ve bölünmez' sözcüklerini çıkarmıştır ve otorite ilkesini, bütünüyle monarşiye yönelmiş bir düşünce olarak gördüğü için reddetmektedir. Böylece kusursuz bir liberal ve cumhuriyetçi düşünce olan federatif düşünceye sahip çıkmaktadır."* Fransa'nın öteki kentlerinde de komünlerin doğması, son derece kısa ömürlü olmalarına karşılık, merkeziyetçilik ve iktidarın kullanılmasında özerklik ko-

Yıkmak, kırıp dökmek, tepinmek, saldırmak her devrimci gösteride yer alan kutsala saldırı olayıdır. Resimde, 1848 Şubat Devrimi sırasında, Tuileries Sarayı'nı işgal eden Fransız halkı görülüyor.

nusuna destek olmaları açısından önemlidir. 1871 yılında komünlerde, XII. yy'dan beri izlenen, ahlak, hukuk ve bilimce onaylanmış kolektivist bir düşüncenin gerçekleştiği görülüyordu.

Komünler ya da sovyetler düşüncesinin zayıflığının ve başarısızlığının bir nedeni de, bu düşüncenin devrim ideolojisinin yüksek amaçlarıyla uyuşmamasında ya da çatışmasında aranmalıdır. Devrim, iktidara geldikten sonra, yepyeni bir toplum yaratmaya çağrılıyordu; buysa daha önce hazırlanmış ve işlenmiş bir program ve anlayışın gerçekleştirilmesi anlamını taşımaktaydı. Oysa tersine, konseyler ideolojik ilkelerle pek ilgilenmiyor, siyasal partilere bağlılığı ikinci derecede önemli sayıyor (Paris Komünü'nde olduğu gibi) ve uzak ideolojik amaçlardan çok, özgürlüğe ulaşmayı amaçlıyorlardı. Bu özgürlük, bireyin toplumsal yaşama doğrudan ve etkin bir biçimde katılması demekti.

Bu durumda, ideolojilerin toplayıcı özelliği, bireyin siyasal iktidara katılmasını sağlayacak biçimler kendiliğinden ortaya çıktığında, bu doğrudan katılmayla zıtlaşıyordu. Kolektivist ideolojilerde bireyin siyasal rolü *önsel* olarak belirlenmişti; kamusal etkinlikleri iyice tanımlanmıştı; siyasal özgürlüğü, devrimin amaçlarının gerçekleşmesine bağlıydı. Paris Komünü'nün ideolojik tavrı, demokratik kurumların oluşmasına uygun bir durum yarattı kuşkusuz. 1871'de, devletin yukardan aşağı kurulmasıyla yetinen Saint-Just öğretisinde bireyin, özgürlük için özel çaba göstermesini güvence altına alabilecek yetenekte olduğuna güvensizlik duyması son derecede anlamlıdır.

Devrim ideolojisinin konseyler düşüncesi ve uygulaması konusunda gösterdiği davranış evrimi, büyük duraksamalarla ve anlam belirsizlikleriyle nitelenir. Gerçekten de, halkın iktidarı dolaysız olarak kullanma biçimleri, belki de özgürlük mücadelesi için devrim programının gerçekleşmesi değil miydi? Bu iktidar biçimleri, somut devrim durumundaki etkisizlikleri ve başkaları adına yönetim amacına dönük gerçek güçten yoksun olmaları nedeniyle eleştirilmekteydi. Lenin şu soruyu soruyordu: *"Her işçi, devleti yönetmek durumunda olacak mıdır? Pratik zekâya sahip herkes bilir ki, bu bir masaldır. Sendikalar yönetimin başkaları adına kullanılmasını sağlayacak yetenekte midirler? Yaşı otuzu aşmış ve sosyalizmin yapısı konusunda pratik deneyi ve etkinliği olan herkes, böyle bir düşünce karşısında gülmekten patlar."* Gerçekten de komünlerin ya da sovyetlerin etkinlikleri, hep başarısızlıkla sonuçlanıyordu; çünkü bu etkinlik, halkın temel düşlerinin dolaysız ve araçsız biçimde gerçekleşmesini, özgürlük ve adalet yaratılmasını amaçlamaktaydı. Burada, pratik ve deneye dayanan bir bakış açısı söz konusuydu. Bu bakış açısı karşısında devrim ideolojisinin geçmiş, şimdi ve geleceğe ilişkin pratik düzen konusundaki her girişimin, devrimin gelişme alanına girmesini sağlayacak toplu bir görüşü vardı. Öte yandan, siyasal eylemin kendiliğinden oluşuyla yeni yapıların düzenli kuruluşu arasındaki şiddetli tartışma, son çözümde, devrim çerçevesinde demokrasinin yeriyle ilgili bir iç çatışmadan başka şey olmamıştır. Hâlâ da varlığını sürdüren şuydu: Demokrasi temel değerlerin gerçekleşmesi midir, yoksa yalnızca bir siyasal rejim biçimi midir?

1789 Fransız Devrimi'nden sonra, her Avrupa ülkesinde yeni bir kuşak ortaya çıktı: Profesyonel devrimciler. Bunların XIX. yy'ın siyasal ortamına büyük etkileri oldu.

Savaşı kazanan her devrim, kendine bir tarihsel boyut kurmak, geçmiş içinde kendine özel bir yoğunluk vermek gereksinimi duyar. Böylece, bir Rus Devrimi, Korkunç İvan ve Aleksandr Nevski gibi kişilere sahip çıkacaktır. Resimde, Ayzenştayn'ın 1940'ta yaptığı Korkunç İvan (İvan Grozni) filminden bir sahne görülüyor.

İdeolojinin kendi geçmişini kurma gereksinimi, Rousseau'yu tümüyle kendine mal eden ve geçmişin bütün mirasını benimseyen 1789 Fransız Devrimi'nde de değişmez bir olay olarak ortaya çıkmıştır. Resimde, Jean-Jacques Rousseau onuruna yapılmış bir devrim alegorisi görülüyor.

Bu yüzyıla, toplumsal ve siyasal yıkılış programları ve sürekli ideoloji tartışmaları gibi yeni bileşkeler soktular. Böylece yeni bir toplum tabakasının yani aydınlar sınıfının toplumsal çevre çizgilerini ve kültür ufuklarını çizmeye çalıştılar. Tocqueville'e göre, bu devrimci seçkinler topluluğunun başlıca özelliği, koyu karşı-devrimci olmasıydı: *"Fransız Devrimi, dünyada yepyeni bir devrimci ırk yarattı ya da yaratmış görünüyor. Gerçekten, Fransız Devrimi sırasında, dünyada eşi olmayan, karıştırıcı ve yıkıcı, yaratmaya değil de hep yok etmeye hazır bir devrimci ırkın ortaya çıktığı ve varlığını sürdürdüğü görüldü. Bu ırk dehşet saçmakla, bireyin haklarını hiçe saymakla ve azınlıkları ortadan kaldırmakla kalmayıp, yenilik adına bunun böyle olması gerektiğini de savunuyor. Bireysel hakların, hatta bireyin kendisinin var olmadığını kuramlaştırıyor; yalnızca amaçlarına ulaşmak için her şeyi yapmaya hakkı olan bir kitlenin varlığını kabul ediyor."* Bu bozucu özellikten, bireyin iktidarı kullanma haklarının sınırlandırılmasıyla, halk iradesinin vekili olduğunun bilincine varmış bir seçkinler topluluğunun oluşumu arasındaki bağların varlığı çı-

Ayzenştayn'ın, Rus Devrimi'nin sahip çıktığı kişilerden biri olan Aleksandr Nevski'yi konu alan ve aynı adı taşıyan filminden bir sahne.

karılabilir.

Devrimler tarihi, devrim yöneticilerinin rolünün, devrim baş gösterdiği anda bile genellikle sınırlı olduğunu gösterir. Bu kişiler, çoğunlukla, ilk çarpışmalarda şaşkınlığa düşerler ve devrim eyleminde ancak daha sonraları yer alıp başa geçerler. Devrim uygulaması bakımından bu yöneticilerin ideolojik programların hazırlayıcıları olmaları pek az önem taşır; ancak, adlarının halk kitlelerince daha iyi bilinmesi, onların otomatık olarak eski düzenin yönetici gruplarının yerini almalarını sağlar. 1848'de hapisten çıkan Louis Auguste Blanqui ya da 1871'de Komün yönetimine seçilen Félix Pyat, bu duruma en iyi örnektir.

Devrimin akışı sırasında, dile getirilmiş ideolojiler, bir yandan yeni "insan" anlayışını, "profesyonel devrimci" modelinin etkisi altında biçimlerken, öte yandan da devrimin ürünü olan ve kesinlikle yeni, kişisel özellikleri önceden haber vermekteydi. Devrim ideolojilerinin yücelttikleri kişilik ülküsünün kesin bir ikilik taşımasının nedenlerinden biri buydu. Saint-Just *"devrimcinin kendini dürüstlük, ahlak, onur ve sadelikle başkalarından ayırması gerektiğini"* söylüyordu. Robespierre, *"bencilliğin yerine ahlakı, adaletlerin yerine ilkeleri, kibirin yerine ruh yüceliğini getirmeyi"* öneriyordu. Troçki, devrim sayesinde kişinin, *"çok daha güçlü, daha akıllı ve daha etkili, bedeninin daha uyumlu, davranışlarının daha kibar, sesinin daha müzikal olacağını, orta halli bir kişinin bir Aristoteles, bir Goethe, bir Marx düzeyine ulaşacağını"* açıklıyordu. Kuşkusuz, bütün bu anlayışlarda manevi kusursuzluğun yanında maddi kusursuzluk da bulunmaktaydı. Robespierre, dürüst ahlakı nedeniyle *"satın alınmaz"* olarak tanımlanıyor, güzelliğinden dolayı Saint-Just tanrılaştırılıyordu. Bu kusursuzluk, devrimci seçkinler sınıfının ayırıcı çizgisi ve geleceğin insanının önceden belirlenmesinin ölçütüydü.

Devrim uygulaması, bu tür ülkülere saygı gösterilmeyebileceğini, devrim ahlakı ilkelerine ters düşen uzlaşmaların ortaya çıkabileceğini, halk kitlelerinin yüksek ahlak olgunluğu örneğini yavaş yavaş ve zorlukla izleyeceğini ortaya koydu. Kişisel örnekler aranırken, devrim yöneticileri ülküleştiriliyordu. Robespierre'e seslenirken şu formüller kullanılıyordu: *"Sen ki yazılarınla evreni aydınlatır, zorbalara dehşet verir, insanların yüreğini ferahlatırsın."* Ne var ki, böylece, yeni insanın niteliklerinden çok, profesyonel devrimciyi göklere çıkarma durumuna düşülüyordu. Bu düşünce doğrultusunda da yeni bir toplumun, ancak bir devrimci seçkinler topluluğunun önderliğinde gerçekleştirilen bir devrim sonucunda ortaya çıkacağına inanılıyordu. Seçkinlerin bir ideolojik programları olması, mücadele taktiklerini ve stratejisini iyi bilmeleri gerekir. Ne var ki, devrim ideolojisinin kendi içinde çok büyük bir çelişkisi vardı. Militan seçkin sınıfın özel rolüne duyulan inanç, evrensel devrimci insan kavramıyla pek uyuşmuyordu ve devrim ahlakı, evrensel ahlaktan farklı, olağandışı bir durumun ahlakı olarak görülebiliyordu. Jakobenler bu uyuşmazlığı haklı göstermek amacıyla şöyle demekteydiler: *"Kanlı öç almalar, yüce dava uğruna kişisel dostluklara ihanetler gibi bazı eylemler, devrimcinin ahlak dürüstlüğüne aykırı olmakla birlikte, dünya ve gelecek kuşaklar bu olaylarda davanın kutsallığından ve yüce sonuçlan başka şey görmeyecekler; siz de bu olaylara aynı biçimde bakınız."*

Böylece, devrimci insan ülküsü

Geçmişle bağları koparmak, aynı zamanda düne kadar iktidarı elinde tutan ve onu kötüye kullanmış olan rakibe fiziksel darbe indirmek anlatımını taşır. Zengin bir tüccarın sopalanışını gösteren bu taşbasması, Fransız Devrimi sırasındaki bir şiddet olayını temsil etmektedir.

Özellikle halk arasındaki anlamlarıyla alındığında ideolojiyle devrim arasında, şiddet baş gösterir. Resimde, Mayıs 1968'de Paris duvarlarında yer alan bir afiş görülüyor.

belirsiz bir dönüşüme uğradı. Ütopyacı anlayışa göre bu tür ülküler, temel ahlak değerlerine bütünüyle bağlı kalmalıdır. Olayların itişi, amacın araçları haklı göstereceğine olan inanç, ahlak ilkelerine bağlılığın ideolojiyle, daha doğrusu iktidarı ele geçirme ve kullanma programına bağlılıkla yer değiştirmesine yol açıyordu. Bazen de, ahlak ilkelerine bağlılık, ideolojik amaçlara üstün gelebiliyordu. Castro, devrimin güçlenmesinin, öteki bütün amaçlarından önce geldiğini sık sık yinelemekle birlikte, 1940 demokratik anayasasına dönme programını hiçbir zaman bırakmadı. Lenin, parti disiplinine karşı gelenleri devrim davasına ihanet eden kişiler olarak tanımlıyordu. Şurasını belirtmek gerekir ki, "ihanet" suçlaması devrimler sırasında özellikle siyasal nedenlerle ortaya atılır; ideolojik nedenlereyse, daha uygun bir zamanda başvurulur. Jakobenler önce Jirondenleri, sonra Hebertçileri; Komüncüler 1871'de Kamu Güvenliği Komitesi'ni; Fidel Castro, Annibale Escalante'yi; sosyalist devrimciler-

Değişmez ve hatta kaçınılmaz biçimde zorunlu bir olay olan ideolojinin kendi geçmişini kurma gereksinimi, Orta ve Güney Amerika devrimlerinde de kendini gösterir. Yanda, David Alfaro Siqueiros'un yaptığı "İşgalciye Ölüm" adlı duvar resmi görülüyor.

le Menşevıklerse Bolşevikleri ihanetle suçlamışlardır.Ancak, söz konusu "ihanet"ler, devrim ideolojisine değil, devrim davasına karşı işlenmiş sayılmışlardır.

Kuşkusuz, gerçek nedenler daha derindir ve günlük siyasal hedeflerin basit düzlemini aşmışlar, kaynaklarını ideolojik alanda bulmuşlardır. Bağlılık ilkesi, yalnızca totaliter ideoloji ve eylemlerde kökünden zayıflayıp, öndere bağlılık biçimine indirgenir. Bu anlayışta, devrimci kişi artık bir maddi ve manevi kusursuzluk simgesi değil, yalnızca uysal, yumuşak başlı bir uygulayıcıdır.

Devrim İdeolojisinde Şiddet ve Terör

1789 Fransız Devrimi'nin başlarında, halkın şiddet eylemleri, önceleri yöneticilerde kırgınlık yaratmıştı. Ama, yöneticiler daha sonra, halk kitlelerinde devrim bilincinin uyanmasının, devrim düşmanlarına karşı şiddet eylemlerini gerektirdiğini anladılar. Bu eylemler, eski rejimin haksızlıklarının kaçınılmaz sonucuydu. Şiddetin Jakobenler tarafından kurumlaştırılması ve terörün erdem sayılması, ideolojik sonuçlara ulaştı. Bu yüzden, Kamu Güvenliği Komitesi'nin taşra temsilcileri, terörü haklı göstermek için ideolojiye başvurdular. Aslında, devrim ideolojisi şiddeti kabul ediyordu; şiddeti ülküleştiren şey de terördü. Düşmanlara karşı mücadelede terör haklı gösterilebilir, hatta, iktidar uygulamasında bir araç olabilirdi. Ne var ki, halkın şiddeti, devrim iktidarı dahil her iktidarı tehlikeye atmaktaydı.

Fransız Devrimi'nden sonra halkın içinde kopan şiddet, devrim ideolojileri için ağır bir sorun oldu. İdeolojiler, şiddeti kaçınılmaz bir kötülük sayıyorlardı. Bu yüzden, uyuşmazlıklarda ve iç çekişmelerde, şiddete başvurulmasını önlemeye çalıştılar. Fransa'da, 1848 Devrimi yöneticileri, demeçlerinde, ne pahasına olursa olsun şiddete karşı olduklarını göstermek istiyorlardı. 1921'de de, Rusya'da Kronştad'lı denizcilerin, istekleri kabul edilmediği takdirde şiddete başvuracakları yolundaki tehditleri karşısında, halkın körükörüne girişeceği şiddetin tehlikesi, devrim başarılarının korunması için yapılan mücadeleye öylesine aykırıydı ki, bu tehlikeyi hiç kimse göze alamazdı. Troçki'nin davranışı da aynı biçimde oldu: Moskova işçilerini yardıma çağırmaktan çekindi; oysa o dönemde onlardan büyük destek göreceği kesindi.

Devrim ideolojisi, devrimin yalnızca özgürlük ve adalet gereksiniminin bir sonucu olmadığını, aynı zamanda, tarihin genel yasalarını gerçekleştirdiğini kabul ettiği ve bu yolda davrandığı zaman, artık terörü ülküleştirmesine ve onu erdemle bir tutmasına gerek kalmaz. Tarihsel sürecin mantığı, eski düzen savunucularını acımasız biçimde suçluyor ve bu düzenin yıkılmasını kolaylaştıracak bütün araçları haklı görüyordu. Bu olağanüstü aracın kullanılmasının artık haklı görülemeyeceği sınır, devrim ideolojilerinin, devrim iktidarının istekleri ile, devrimin değerlerinden biri olan siyasal özgürlükleri uzlaştırma girişiminde karşı karşıya kaldığı en büyük sorunlardan biridir.

Devrim ideolojisi bir düşünce sistemidir. Gelecek için tasarlanan bir dünya kavramı, toplumsal gerçeği değiştirme yolunda bir program, iyice belirlenmiş insan topluluklarına yönelen bir eylem planı bu sistem içinde anlamını bulur. Bütün devrim ideolojilerinin ortak özelliği, devrimi kendi içinde bir yarar ve bazen tarihsel olarak tanımlanan bir zorunluluk saymaktadır. Bu ideolojiler, toplumsal uygulamaya oranla önyargılı *önsel* önermelerdir; ama yaşanan anın gereklerine göre değişikliklere uğrayabilirler. İdeolojileri çözümleme yolunda herhangi bir girişim, onların yapısal birlik anlayışını ve tarihsel işleyişini göz önünde tutmak zorundadır.

Büyük Sistemler

Rochefoucauld-Liancourt dükü, Bastille'in alınmasıyla sonuçlanan 14 Temmuz 1789 olayları konusunda açıklamalarını bitirdiğinde, kral Louis XVI şöyle haykırmıştı: *"Ama, bu bir ayaklanma!"* Rochefoucauld dükünün karşılığı şu olmuştu: *"Hayır, haşmetmeab, bu bir devrimdir!"*

Bu tümce, olağanüstü bir görüş gücünü ortaya koyar ve yalnızca uzun bir ideolojik hazırlanmayla

Fransız Devrimi'nin önde gelen kişilerden Saint-Just.

açıklanabilir. "Devrim" sözcüğü, eski anlamını çoktan yitirmiş ve 1748'de Montesquieu'nün yaptığı tanıma göre *"bir devletin yönetiminde şiddetli değişiklik"* anlamına gelmeye başlamıştı. Fransız Devrimi kendisini, eski toplumsal düzeni kökünden reddeden ve yeni bir düzen kurmayı amaçlayan bir dünya görüşüyle belli ediyordu.

"Devrim ideolojisi" kavramını en doğru biçimiyle tanımlamaya çalışmadan önce, devrim ideolojisinin başlıca özelliklerini şöyle özetleyebiliriz: Toplum yapısına yönelik toplu eleştiriler; topluluk üyelerinin çoğunun umut ve özlemlerini gerçekleştirebilecek bir yeni toplum görüşü; zorunlu değişimin "şiddetli" bir kopma olduğu inancı.

Modern çağın üç yüzyılındaki bütün devrim ideolojilerini bu merkeze oturtmak, çok geniş kapsamlı bir girişim olur. Bu yüzden yalnızca, toplum tarihinde ve modern zamanların ortak belleğinde daha çok iz bırakan ideolojiler üzerinde durmak istiyoruz. Bu tür ideolojileri özel bir bakış açısından çözümleyecek, yani, devrimlerin hangi yönde olduklarını, devrimin nasıl düşlendiğini bulmaya çalışacağız.

Büyük düşünürlerin yapıtlarını çözümlemek, bunların "eski"yi yıkan eleştiriye ve "yeni"nin çerçevesinin belirlenmesine yaptıkları kişisel katkıları değerlendirmek, devrimci düşünce yolundaki sürekliliği ve kopmayı gözlemlemekte zorunlu bir iştir; ama burada, buna girişmeyeceğiz. Bunun nedeni, hem bu yapıtın sınırlarının buna izin verecek kadar geniş olmaması; hem de ideolojilerin büyük sistemler olarak işlenmesinde, bireysel katkıların çok olması ve bu toplu sonuçların belirli bir etkinliği bulunmasıdır.

1789 Fransız Devrimi'nin İdeolojileri

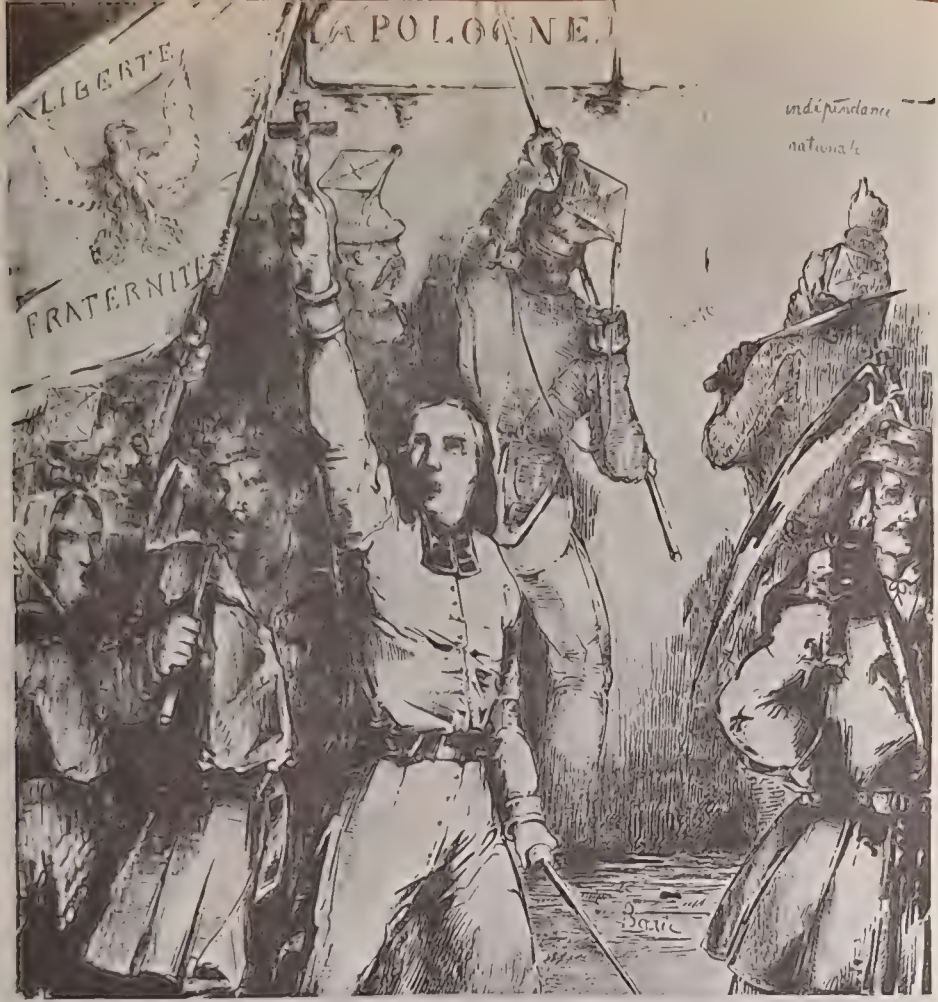
1789 Fransız Devrimi'nden önce ve devrim sırasında, düşünürler daha önce örneği görülmemiş olayların doğmasına yol açtılar; ideoloji de, toplum yaşamında o güne kadar görülmemiş derecede önemli rol oynadı. Gerçekten, Fransız Devrimi, o dönemde XIX. yy'ın sürekli ve gelişmiş ideolojilerin oluşması ve modern devrimci düşüncenin seçkin akımları halini alması bakımından da, yeni bir çağ açtı. Barnave, Lameth, Duport gibi meşruti monarşiden yana olduklarını açıklayan Feuillant'lar, devrimci liberalizmi başlattılar; iktisadi alanda *"Bırakınız yapsınlar"* ilkesinin inatçı savunucuları oldular. Bunlar ve iktisadi liberalizm propagandacılarıyla, en düşük ücretleri ve en yüksek fiyatları sabit tutmanın zorunlu olduğuna inanan Jakobenler arasında bir uyuşmazlığın baş göstermesi doğaldı. Bu uyuşmazlık, liberalizm ile devletçilik arasında çıkacak ve çağdaş tarihe damgasını vuracak uzun tartışmanın ilk habercisi oldu.

O çağda, liberalizmin devrimci özelliği, geleneksel siyasal nüfuz sahipleri sınıfına karşı verdiği mücadeleyle belirleniyordu. Bu devrimci özelliğin belirlenmesinde iktisadi ve siyasal dönüşüm programlarının rolü daha azdı. Burjuvazi güçlenmek, kendini saydırmak ve maddi olanaklarına uygun düşen bir ağırlık kazanmak çabasındaydı. Barnave'in, sol eğilimli ideologların bütün baskılarına karşın Ulusal Meclis'in, özgür olduğu ve çalışmalarını rahatça yürütebilirse *"çeşitli partiler arasında bir uzlaşma, kesin bir kaynaşmadan çok, eskiden beri var olanın yeni bir düzenlemesi olabileceğini"* söylemesinin nedeni budur. Kurucu Meclis üyelerinin büyük çoğunluğu, ülke için zorunlu dönüşümleri hızla sağlayabilecek, daha sonra da denge ve istikrar durumuna dönülmesine izin verecek sınırlı bir devrim programından yana olduklarını belirttiler. "Ilımlı" Lally-Tollendal şu nokta üzerinde duruyordu: *"Artık özgürlüğü kazanmak değil, korumak söz konusudur"*. Bu çağın kopma çizgilerinde ve ideolojik tartışmalarında, sonraki yüzyılınkilere benzer siyasal cepheleri, anarşizm, sosyalizm, komünizm ve romantik liberalizm arasındaki uyuşmazlıkları aramak boşunadır. Fransız Devrimi'nin davranışları temel başarılar elde edildiğinde devrimci eyleme son vermek isteyenlerle, köklü bir özgürlük programının gerçekleşmesi özlemi içinde devrimin sürmesini sağlamaya çalışanlar arasındaki zıtlaşmaya örnek gösterilebilir.

Birinciler için Barnave 1791'de Meclis'te şöyle konuşmuştur: *"Devrime son mu vereceğiz? Yoksa devrime yeniden mi başlayacağız? Bütün insanları yasa önünde eşit kıldınız. Medeni ve siyasal özgürlüğü yerleştirdiniz. Bir başka adım, uğursuz ve korkutucu olabilir. Eşitlik yolunda bir adım daha atılması, mülkiyetin yıkılışı olacak-*

1789 Fransız Devrimi sırasında, özgürlüğü savunan ve ona tam anlamını verenlerden Robespierre.

tır." Bu tutuma Robespierre şöyle yanıt veriyordu: *"Özgür olmanın iki çeşidi yoktur! İnsan ya tümüyle özgürdür ya da köle olur."* İdeal özgürlük ve eşitlik yanlıları, evrensel birlikten yana olduklarını belirterek, siyasal çoğunluğun her önerisine karşı çıkmaktaydılar. Bu yüzden Saint-Just, *"O halde her parti büyük ölçüde suçludur; çünkü partiler hükümetin bağımsızlığına izin vererek halktan ve halk derneklerinden kopmuş oluyorlar. Demek ki her siyasal topluluk suçludur; çünkü kamu etkinliğinin gücünü yok etmektedir"* demiştir. Tam özgürlüğün gerçekleşmesini bazen özgürlüğün sınırlanması yolundan geçse bile, kolektivist devrim akımı için, yeni toplumda siyasal inanç farklarına yer yoktu ve Saint-Just'e göre *"Anayasanın derhal ve sözcüğü sözcüğüne uygulanmasını, sınırsız basın özgür-*



Barien'in, 1848'de Şubat Devrimi sırasında, Paris sokaklarında dağıtılan ve "özgürlük", "kardeşlik" konusunu işleyen taşbasması.

lüğünü, devrim mahkemelerinin kaldırılmasını, tutukluların salıverilmelerini istemek", devrime karşı eyleme geçmek anlamını taşımaktaydı.

Bir ideal toplum gerçekleşinceye kadar devrimin sürmesini zorunlu sayan programlar arasında Gracchus Babeuf'ün programının ayrı bir yeri vardır. Özel mülkiyet ilkesini en köklü biçimde eleştiren Babeuf, maddi servetlerin eşit olarak dağıtımının ve ürünlerin ortak mal haline getirilmesinin doğru olacağını savunur. Toplumsal eşitlik onun programının ön koşuludur ve özgürlükten de üstündür. Babeuf'ün öğretisinde, hükümet biçimlerinden çok, toplumsal sınıflar arasındaki ilişkiler üzerinde ısrarla durulur. Babeuf'ün "ütopyacı komünizm" programındaki "devrimci bilinç" kavramı, halk yığınlarının anlatımı olarak değil, halk kitleleri adına mücadeleyi yöneten yöneticî gruplarda cisimleşmiş bir kavram olarak anlaşılır.

O çağın ideolojik tartışmaları (o çağda ve devrim sırasında liberallerin, Jakobenlerin ve Babeuf'çülerin yanı sıra çok sayıda başka programlar ve eğilimler ortaya çıktı), çağımızın devrim sürecini beslemeye yönelik siyasal oluşumları ve düşünce akımlarını yarattılar. Ama, her şeyden önce ve özellikle, söz konusu ideolojilere birer dayanak sağlamış oldular.

Liberalizm

Liberalizm "kişiye toplumsal ve iktisadi yaşamın bütün alanlarında kendi etkinliklerini geliştirmesi için en iyi koşulları yaratacağına söz vererek, birey özgürlüğünü güvence altına almak" biçiminde anlaşılan bir ideoloji olarak tanımlanabilir. Liberalizm, yalnızca bazı belirli tarihsel durumlarda, bir başka deyişle, ancak mutlakiyetçilikle çatışmaya girdiği zaman, devrimci özellik kazandı. XIX. yy.devrimci liberalizminin ideologları, iktidarın yurttaşların denetimi altında uygulanmasının zorunlu olduğunu öne sürüyorlar ve meşruti monarşiden yana olduklarını belirtmekle birlikte, kitle eylemleri karşısında burjuva sınıfının kaygılarını dile getiriyorlardı

Liberalizmin başlıca sözcüklerinden biri olan Benjamin Constant (1767-1830), yalnızca "Eski Rejim'in kişisel zorbalığına" değil, aynı zamanda, Jakoben diktatörlüğünün "kişisel olmayan zorbalığı"na, bir başka deyişle, hem iktidar zorbalığına, hem de halk zorbalığına yıldırımlar yağdırıyordu. Constant şöyle yazmaktaydı: *"Ben, özgürlüğü, bireyin gerek ülkeyi zorbaca yöneten iktidar üzerinde, gerekse azınlığı, çoğunluğun iradesi altına sokma hakkı isteyen kitleler üzerinde kazandığı zafer olarak anlıyorum. Dolayısıyla özgürlük hiçbir zaman, zayıflamakta olan güvence değil, genişleyen yararlanmadır. Benim inkâr etmek istediğim*

Basit bir kavram olmayan ve içeriği ülkeden ülkeye değişen özgürlüğü konu alan bir "Özgürlük Ağacı" guvaşı.

şey, asla siyasal özgürlük değildir: Öteki siyasal özgürlükler yanında medeni özgürlüğü de istiyorum"

Eski çağların özgürlüğüyle Yeniçağ'ın özgürlüğünü karşılaştıran Constant, bireyin bütün çıkarlarının devletin çıkarlarına, yeni özgürlük ideolojisine bağımlı olmasını kabul eden "özgürlük" kavramına üstün bir yer veriyordu. Yeni özgürlük ideolojisinin, devletçe sağlanmış yasal çerçeve içinde, bireye en büyük hakları garanti etmesi gerekmekteydi. Devletin müdahalesiyle, zamanla en küçük sınıra indirgenmeliydi. Constant, *Cours de politique constitutionnelle* (Meşrutiyetçi Siyaset Dersleri, 1878-1890) adlı yapıtında ortaya koyduğu bu öncüllerden yola çıkarak, Jakoben diktatörlüğüne ve ideolojisine, aynı zamanda da Napolyon I'e ve Restorasyon'a karşı çıkmaktaydı.

Bireyin devrimci liberal ideolojisinin bu yorumunda, bireyin özgürlüğü en yüce amaçtır. Liberalizmin büyük öncüleri Constant, John Stuart Mill, vb., bu tür bir "özgürlük" kavramının, tarihsel bir evrimin sonucu olduğunu savunuyorlardı; ama, liberalizm ilkelerine göre kurulmuş yeni toplumun, geçmişteki toplumlardan çok değişik olabileceğine de inanmışlardı. Ayrıca, devrim sorunu, yani yeni bir duruma ulaşmak için güç ya da şiddet kullanma sorunu, liberalizm kuramcıları için kaygı nedeniydi. Constant, yasaları çiğnemenin, toplum düzeni için tehlikeli öteki yasa dışına çıkmaları kaçınılmaz biçimde kışkırtacağını anımsatarak herkesi tedbirli olmaya çağırmaktaydı. Ama, ondan sonra gelenler, çok daha büyük engellerle karşılaşacaklardı.

Özgürlük kavramının işlenmesi için İtalya'da çaba gösterenlerden L. Einaudi'nin 1903'te çekilmiş bir fotoğrafı.

Liberal ideoloji ikilemleri, Lamartine örneğinde tam bir açıklık kazanır. Liberalizmin mutlakiyetçiliğe cepheden saldırı dönemi, liberalizmin devrimci geriliminin doruğa ulaştığı tarihsel andır. 1848 Devrimi öncesinde Lamartine, *Histoire des Girondins* (Jirondenler Tarihi, 1847) adlı yapıtını baskıya veriyordu.

Yazar, bu çalışmasında akımın savunmasını yaparak yeni rejimin romantık ve liberal bir görünüşünü çizmeye çalışır. Prusya ve Avusturya'da liberaller anayasadan ve aynı zamanda monarşiyi korumadan yana oldukları halde, Lamartine Fransa'da monarşinin kaldırılmasını devrimin amacı olarak gösterir. Ne var ki, ona göre bu devrim, amaçlarına ulaşmak için silah ve şiddete başvurmamalıdır: Demokrasinin yeniden kurulması hem siyasal, hem de toplumsal alanda "ahlakın zaferi" olacaktır. Lamartine'in programında toplumsal dönüşümler konusu oldukça belirsizdir ve bireysel özgürlük zorunluluğuna oranla, ikinci derece-

Özgürlüğü canlı ve etkin kılmak umudu içinde çaba harcayan İtalyan B. Croce'yi 1925'teki haliyle gösteren bir resim.

de önem taşır. Siyasal alanda Lamartine, "çok dereceli seçim" yöntemi öneriyordu; ama, siyasal hakların benzerliğini dikkate almamaktaydı. Özel mülkiyeti büyük bir cesaretle destekliyor, *"varlıklı toplumla yoksul toplum arasında, adil koşullar altında, bir çeşit karşılıklı sigorta"* istiyordu. Lamartine, 1848'de hükümette yer aldığında tutumunun somut devrim eylemiyle uyuşmakta güçlük çektiğini fark edecekti. 1848 Haziranı'nda Fransa'da halk ayaklanmasına karşı, onun buyruğuyla girişilen kanlı bastırma eylemi, Lamartine'e haklı olarak *"itfaiyeci görünen kundakçı"* lakabının verilmesine yol almıştı. Lamartine'in kişisel dramı, aynı zamanda, XIX. yy devrimci liberalizminin de dramı oldu.

XIX. yy. sonunda, anayasal başarılar yaygınlaştığı zaman, liberalizm devrimci özelliğini yitirdi; onun mirasını sosyal demokrasi devraldı. Ne var ki, temel özgürlükler sorununun çözümlenmediği her yerde, liberalizm devrimci görevini korudu. Çarlık Rusyası, faşist diktatörlüğün egemen olduğu ülkeler ve Üçüncü Dünya ülkelerinin hiç olmazsa bir bölümü buna örnek gösterilebilir. Bununla birlikte XIX. yy'da kök salmış olan devrimci liberalizm ideolojisi, şu açmazı çözemezdi; ya köklü toplumsal dönüşümler programını, bu dönüşümleri isteyenlerin özgürlüklerini sınırlamaktan yana olduğunu belirterek reddetmesi; ya da böyle istekleri desteklemesi, dolayısıyla da, "azınlığın çoğunluk tarafından ortadan kaldırılmasını" kabul etmesi gerekiyordu.

Sosyalizm

Sosyalist düşüncenin temel öğeleri, XIX. yy'dan oldukça önce ortaya çıkmıştı; ama sosyalist ideoloji, ancak Fransız Devrimi'nden sonra, bir "sistem" niteliği kazandı. XIX. yy'ın ilk yarısındaki bütün sosyalist düşünürler, sosyalizmin 1789 Fransız Devrimi'nin ideallerini bütünüyle gerçekleştirebileceğini doğruluyorlardı. Sosyalist düşünürler, özgürlükle toplumsal adaleti aynı düzleme yerleştirerek, eşitlik ilkesinin toplumsal ve iktisadi ilişkiler alanına, bu devrim yoluyla konulmasını istemekteydiler. Bireysel özgürlük, hukuk alanında eşitlik, yaşama olanağı eşitliğiyle bir arada bulunmalıydı. Bu da, mülkiyet ilişkilerinde temelden bir değişikliği zorunlu kılıyordu. İktisadi ayrıcalıklar kaldırılmadıkça feodal ayrıcalıkların kaldırılması, "özgürlüğün zaferi" anlamına gelmeyecekti. Sosyalist düşünce böyle bir programın gerçekleştirilmesi için başvurulacak yollar konusunda çeşitli örnekler öneriyordu; ama her ne olursa olsun, devrim, ayrıcalıkların kaldırılması ve toplum düzeninde değişiklik için her zaman başlıca yol sayılmıyordu.

"Ütopyacı sosyalizm" biçiminde tanımlanan ideoloji örneğinde, başlıca inanç, mülk sahiplerinin mücadele etmeksizin haklarından vazgeçmeleriydi. Mülk sahiplerinin toplum düzeninde değişikliğe ve hem eşitsizliğin, hem de sömürünün bulunmayacağı ideal toplumun kurulmasına razı etmek için, temelde akılcı olan insan yapısı ve öteki insancıl ülküler yeterli olacaktı. Saint-Simon'a göre, "varlıklı ve aydınlanmış sınıfları" kandırmak yeterliydi.

Toplumsal reformlar ve toplumsal eşitlik konusunda duraksayan ve özel mülkiyetin kaldırılmasını istemeyen Saint-Simon, liberal iktisadı temelinden eleştirdi. Saint-Simon bu iktisadın özel mülkiyeti asalaklara verdiğini, daha yetenekli kişilere olanak tanımadığını öne sürüyordu. Şiddete başvurmaksızın kurulabilecek ideal "sanayi toplumu", Saint-Simon'a göre emek, yetenek ve bilginin doğal hiyerarşisi ilkesine uygun biçimde düzenlenmeliydi. Saint-Simon'un izleyicileri "çalışanların ortaklığı olan devlet" kavramını ortaya attılar. Bu kavramda, miras hakkı kaldırılacak ve toplumsal hiyerarşi *"herkese yeteneğine göre; her yeteneğe hak ettiği kadar"* ilkesine dayanacaktı. Saint-Simon'cular, liberallere, "toplumsal ereği olmayan özgürlük" ilan ettikleri için, şiddetle saldırmaktaydılar. 1830 Devrimi, liberal biçimde bir devrimi kabul etmekten uzak olan Saint-Simon'cuları şaşırtmıştı. Saint-Simon okulunun önderleri, devrim eylemlerinin dışında kaldılar ve yandaşlarını, farkında olmadan, liberal ideolojiyi benimseme tehlikesinden dolayı

BENEDETTO CROCE · LUIGI EINAUDI

LIBERISMO E LIBERALISMO

A CURA DI PAOLO SOLARI

MILANO · NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MCMLVII

devrime katılmamaya çağırdılar. Toplumsal devrime yönelik olmamakla suçladıkları daha sonraki anayasalara karşı yaptıkları eleştiride, "devrim" sözcüğü, anlamı belirsiz bir söz olmaktan öteye gitmiyordu.

Owen ve Fourier'nin büyük ütopyacı sosyalizm kavramları, sınıf kavgalarının toplum bilincinin gelişmesiyle "aşılabileceği" ve toplum düzeninin değişmesi için propaganda çabasının yeterli koşul olduğu varsayımından yola çıkıyordu. Bu düzen değişikliğinin, kuvvete başvurulmasa bile bir devrim komplosu ya da bir kitle eylemi yoluyla gerçekleşebileceği düşüncesine eğilim gösterenler, daha radikal akımlar oldu. Sosyalist düşüncenin ufuğunda yeni bir toplumsal güç, proletarya, belirmekteydi. Liberallerin toplumsal hak isteklerini karşılamak için gösterdikleri çabalar, sömürü gereği ve proletaryanın biçimlenmesi karşısında, başarısız ve boşuna oldu.

Çağın toplumsal yapısının çözümlenişi ve eleştirisini devrimci dönüşümler kavramıyla birleştiren ve sosyalizmi işçi sınıfının ideolojisi haline getiren, Marx'çılık oldu.

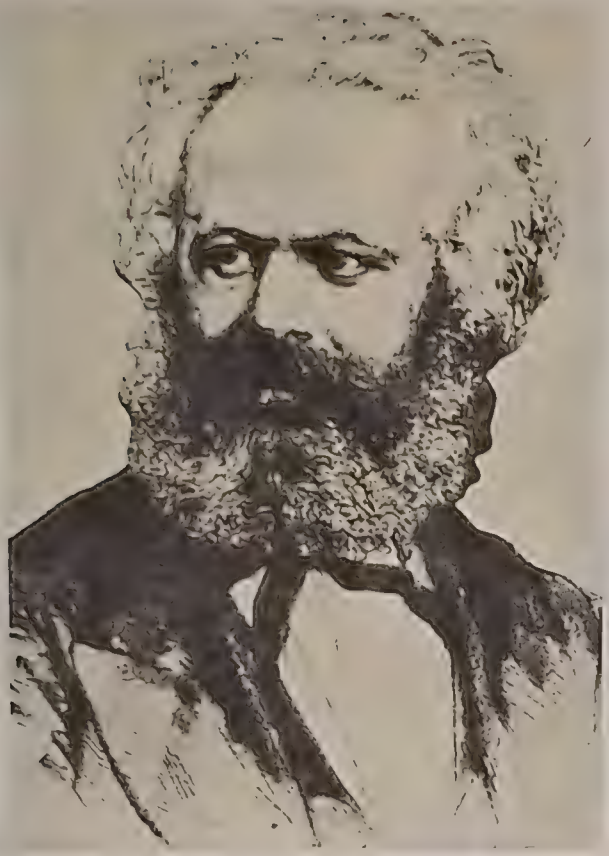
Marx ve Engels, yalnızca "mülkiyet" ile "sömürü" ve "özgürlük" ile "eşitlik" arasındaki ilişkinin önemini değil, aynı zamanda, devrimin tarihsel süreklilikte bir "kopma" ve sınıf mücadelesinin sonucu olarak da bir kaçınılmazlık olduğunu kanıtladılar. Düşünceleri, genel toplum kuramları, kapitalist sistemin yıkıntıları üzerinde yükselmesi gereken sosyalist toplumun bilimsel görüşü ve iktidarı ele geçirmek için, işçi sınıfının devrimci eylem programı olarak biçimleniyordu.

Engels'in *Alman İdeolojisi*'nde belirttiğine göre *"İşler o noktaya gelmiştir ki, bireyler yalnız kendilerini güçlendirmek için değil, aynı zamanda, varlıklarını güvence altına almak için üretim güçlerinin tümüne sahip olmalıdır."* Demek ki bu bakış açısına göre insanların özgür olmaları için devrim zorunludur; çünkü özel mülkiyet sistemi, insanın yabancılaşmasına yol açar. Mülkiyet ilişkilerinin değişmesi, özgürlük için zorunlu koşuldur ve bu özgürlük yalnızca fırsat eşitliği değil, aynı zamanda, bu eşitliğin bireyin gereksinimleri için kullanılması anlamına gelmelidir. Bilimsel sosyalizm "özel mülkiyetin olumlu biçimde kaldırılması" olarak anlaşılır ve devrimin bu özelliğinin belirtilmesi, sosyalist ideolojiye önemli bir katkıdır. Komünistlerin ilk hedefi, *Komünist Manifesto*'da yazılı olduğu gibi, proletaryanın sınıf partisi olarak örgütlenmesi, burjuvazinin üstünlüğünün yıkılması, işçi sınıfının iktidara gelmesidir; onlara göre devrim mücadelesi sosyalist toplumun "ebeliği" görevini yüklenmelidir. Sosyalist toplumsa, tarihsel gelişimin doğal sonucu olacaktır.

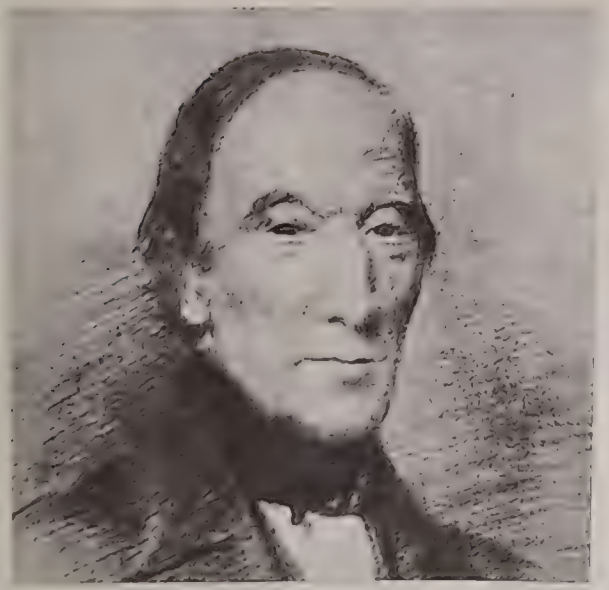
Marx'çılık kendisini birçok sosyalist ideolojilerden biri olarak değil, sosyalizmin bilimsel programa dönüşümü olarak kabul ettirir. Nitekim, Engels *"sosyalizmin ütopya-*

Diktatörlük ve şiddet, özgürlüğün, karşısında savunmasız kaldığı bir tehditti. Üstte Yunanistan'daki albaylar rejimine karşı yayımlanan gizli bir bildiri görülüyor.

Üstte, solda, İtalyan L. Einaudi ve B. Croce'nin yazılarının derlendiği "Liberismo e Liberalismo"nun kapağı.



Bilimsel sosyalizmin kurucularından Marx.



Ütopyacı sosyalizm, sosyalizmin en ilkel örneğidir ve en eksiksiz tanımını Fourier'de bulur. Resimde Fourier görülüyor.

*dan bilime yükselmesi"*nden söz eder.

XIX. yy'ın son üçte biriyle, XX. yy. başlarının tarihi, Marx'çılığın sosyalist eylemin bütün ideolojik programlarına katkıda bulunduğunu gösterir. Marx'çılığın yeri ve tarihsel durumlara uygulanması öğretiye bağlı kalanlarla "revizyonizm" öncüleri arasındaki tartışmaları doğurdu. Edward Bernstein (1850-1932) bunu şu ünlü tümcesiyle doğrular: *"Benim için, sosyalizmin hedefi diye adlandırılan şey, hiçbir şeydir; eylemse her şey!..."*

Bernstein, sosyalizmi tarihsel bir ereklik değil, bir yaşama biçimi ve işçi sınıfının koşullarını iyileştirme yolu sayıyordu. Bu iyileştirme, sendikaların ve sosyalist eylemin kapitalist toplumdan koparacağı bir dizi reformla olacaktı. Bernstein'e göre, "sınıf kavgası", kapitalist iktisat sistemine "yerleşmiş" bir olaysa, kavganın şiddetli bir devrim biçimi alması kaçınılmaz olur. Ama, sosyalizmi "istenen" bir şey yapan bu değil; onun adalet, özgürlük, uluslararası kardeşlik ve kişiliğin tam gelişmesi için "fırsat eşitliği" ilkelerini kapsayan programıdır. Marx'çılığa Kant'çı bir görünüm kazandıran bu görüş içinde, sosyalist ideoloji, devrimden uzaklaşıyordu. Özellikle ahlak açısından duyulan bu kaygılar, sözgelimi, Fransız sosyalist önderi Jean Jaurès'in (1859-1914), Marx'çılığın devrim programı karşısında takındığı kararsız tavrı açıklar

Rus "meşru Marx'çılığı"nın temsilcisi P.B. Struve (1870-1944), tarafından (1890-1905) yılları arasında devrim kuramına yöneltilen eleştiriyse, daha çok, sorunun iktisadi görünüşleri üzerinde yoğunlaşır: Kapitalizmi dönüştürecek olan şey, devrimin gelişmesi ve proletaryanın güçlenmesidir.

Ne var ki, yüzyılın sonunda devrimci sosyalizm, kendi gücünü ve tutarlılığını korumaktaydı; mülkiyetin dönüşümünü ya da kaldırılmasını, toplumsal sömürünün kökünün kazınmasını, proletaryanın iktidarı ele geçirmesini öngören bir radikal programın gerçekleşmesini bekliyordu. Böyle bir program, ancak devrimde, geçmişten şiddetli bir kopuşla tarihsel sürekliliğin dramatik biçimde parçalanmasıyla gerçekleşebilirdi.

Devrimci sosyalizmin önerdiği ereklik ve stratejik araçlar anlayışı içinde, bolşevik ideoloji de yer alır.

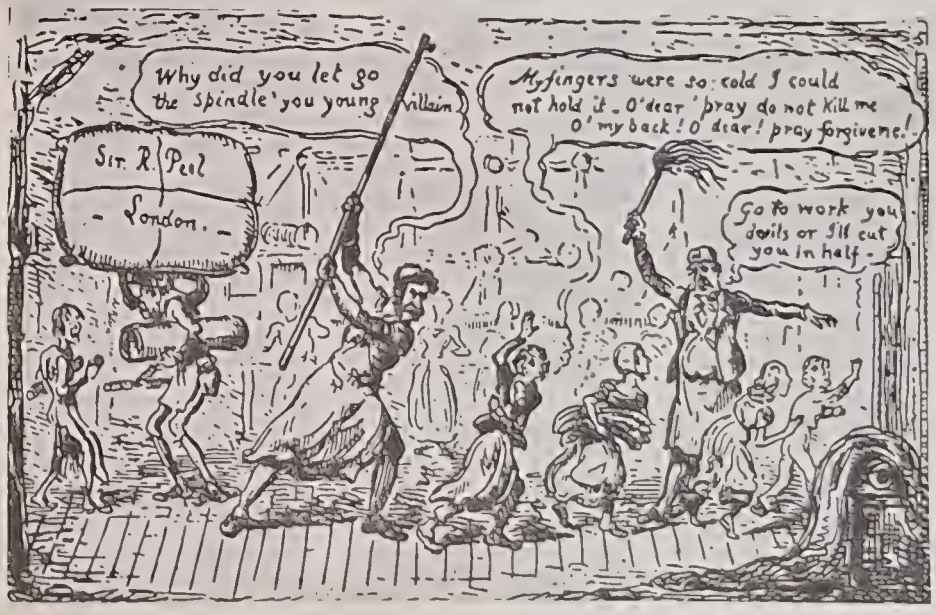
Bu ideolojinin özel çizgileri,

öncüleriyle sosyal demokrat ideologlar arasındaki tartışmalarda belirlenir. Kilit sorunlardan biri, "özgürlük" sorunudur. Bolşevikler, özgürlük için mücadeleyi, sosyalist devrimin yüce amaçlarından biri sayıyorlardı. Lenin bu soruna kesin bir açıklık getirecek ve basın özgürlüğü konusunda şunları yazacaktı: *"Hangi basın özgürlüğü söz konusudur? Özgürlük ne içindir? Hangi sınıf içindir?"* Rosa Luxemburg ise şöyle demekteydi: *"Yalnızca hükümet destekçilerine, yalnızca bir partinin üyelerine tanınan özgürlük, bu kişiler ne kadar kalabalık olurlarsa olsunlar özgürlük değildir. Özgürlük her zaman özgürlüğü farklı biçimde düşünme özgürlüğüdür."* Böylece bolşevizmin devrimci sosyalizme getirdiği ilk yenilik, özgürlüğün, proletarya iktidara geldikten sonra bile, herkese tanınan bir özgürlük olmayacağı düşüncesi oldu.

Bolşevik programı, özellikle, kurulacak olan yeni toplum anlayışına yeni bir devrimci eylem taktiği getiriyordu. Lenin, ideal bolşeviği, *"kendi sınıfının çıkarlarının bilincine varmış, proletarya örgütüne bağlı bir Jakoben"* olarak tanımlamaktaydı. Sosyal demokrat polemikçilerse buna şöyle karşılık veriyorlardı: *"Sosyal demokrasi, işçi sınıfı örgütüne bağlı değildir, işçi sınıfı eyleminin kendisidir"*.

Lenin, Bolşevik partisinin, devrimin bir devrimci seçkin sınıfın komplosu olduğu yolundaki Blan-

Bilimsel sosyalizmin bir başka kurucusu olan Engels.



Sanayi devriminin getirdiği değişiklik sonucunda ortaya çıkan işçi sınıfı sürekli sömürülmekteydi. Resimde, XIX. yy'ın ikinci yarısında İngiltere'de dokuma sanayisinde, kötü koşullarda çalışan küçük yaştaki işçileri konu alan, Cruikshank'in bir gravürü görülüyor.

Özgürlük kavramı nasıl sürekli bir inceleme ve revizyon sürecinden geçtiyse sosyalizm ve Marx'çılık da, öylece kendi yorumlarını buldu: Çok sayıda düşünür sosyalist ideolojiye biçim verdi. Bunlardan biri olan Lenin, Vasiliyev'in bir deseninde görülüyor.

qui'ci düşünceyi benimsediği savını çürütüyordu; ama yukarıda aktardığımız tümcesindeki Jakoben vurgu çok anlamlıdır. Gerçekten, Rus Devrimi'nin önderi, "toplumsal sınıf bilincinin işçiye ancak dışardan gelebileceğine" ve devrimin, bir kitle eyleminin başına geçebilecek yetenekte profesyonel devrimci kadrolarca hazırlanması gerektiğine inanıyordu. Böylece, Lenin'ci devrim kuramına yeni tip "parti" kavramı sokulmaktaydı. Bu konuda Troçki, daha 1906'da değişik bir program ortaya koymakta, mutlakiyetçiliğin ve köleliğin kaldırılmasıyla sosyalist devrimi birleştirecek bir *"kesintisiz devrim"* istemekteydi. Bu devrim, *"bir dizi toplumsal çatışmayla, egemen sınıfların siyasal ve iktisadi ayrıcalıklarına karşı yeni halk tabakalarının başkaldırmasıyla ve proletaryanın bitmek tükenmek bilmeyen saldırısıyla"* gerçekleşecekti. 1917'de Troçki'nin ödünleri, devrim taktiği konusunda Lenin'inkilerle birleşti; ama, dünya çapında devrim düşüncesi, devrimci sosyalizmin temeli olarak kaldı.

Sosyalist düşüncenin çeşitli akımlarında, özellikle doğrudan doğruya Marx'çılığın çizgisine girenlerde, temel uyarlıklar yanında, farklılıklar da bulunur. Sosyalist düşünce, uzun sûre Avrupa'daki tarihsel deneylere başvurduysa da, eylem ve etki alanı dünya çapında genişledi. Peru'da Marx'çılığın öncüsü olan sosyalist yöneticí Jose-Carlos Mariatequi, ulusçularla tartışmaya girerek şunları yazıyordu: *"Sosyalizm her ne kadar kapitalizm gibi Avrupa'da doğduysa da, artık Avrupa'ya özgü bir olay değildir."*

Anarşizm

Tarihi boyunca anarşizmin gerek kuram, gerekse uygulama alanlarında, sosyalizmle uyuştuğu ve ayrıldığı anlar oldu. Anarşizmin temel özelliği, devlete karşı oluşudur. Anarşist ideoloji, devleti toplumsal sömürünün başlıca kaynağı sayar. Anarşik öğelere, sofistlerin, stoacıların felsefesinde olduğu gibi, Ortaçağ'ın toplumsal eylemlerinde de rastlanabilir. Bununla birlikte, anarşist ideoloji, William Godwin (1756-1836) ve Pierre J. Proudhon (1809-1865) ile biçimlenir ve Max Stirner (1806-1865) ile de bireyci formülüne ulaşır. Bu ideolojinin temelinde, bireyin toptan özgürlüğü kavramı yer alır.

Anarşizmin öbür temsilcileri arasında Bakunin (1814-1876) ile Bakunin'in manevi mirasçısı Kropotkin (1842-1921) sayılabilir.

Anarşik eylemin Rus Devrimi ve İspanya İç Savaşı sırasında edindiği deneyler, devrim kavramının anarşist programda en büyük öneme sahip olduğunu kanıtladı. Sosyalist eylemin programları ve girişimleri karşısında anarşi, baskısız ve tam özgür bir toplumun işleyiş modeline duyduğu özlemin yanı sıra, merkeziyetçiliğe karşı (bu, ne tür bir merkeziyetçilik olursa olsun) büyük bir güvensizlik tavrını sürdürmeye devam etti.

Faşizm

Faşizm, daha doğrusu faşizmler, bu adla tanımlanmış çeşitli akımlar, yalnızca olumsuz yönden ideoloji olarak biçimlenen bir "seçmeci" düşünce ve kanılar bütünü oluşturur. Faşizmin kurucu öğeleri toplumsal dayanışmacılık öğretilerinin ve anti-demokratık kuramlarının etkisi altında oluştu. Irk birlikçiliği (ki bu Hitler'de ırkçılığa varmıştır) liberal demokrasiyi hor gören seçkin tabakacılık, ulusçu devlet ve devletçilik, faşist programların ideolojik iskeletini oluşturur.

Kapitalist toplum bunalımına tepki olarak faşizm, kapitalizmin iktisadi sistemine, siyasal geleneklerine, kamu ahlakına karşı olduğunu açıkladı. Her çeşit aldatmayı "kaldıraç gibi" kullanarak, sosyal demogojiden geniş ölçüde yararlandı. Bununla birlikte, hep yüksek sınıflara (Almanya'da ağır sanayi çevrelerine, İtalya'da büyük sermayeye, İspanya'da büyük feodal mülk sahiplerine) bağlı kaldı. Faşist mitolojide, başlıca rolü, "ulusun tarihsel görevi" masalı oynadı. Böylece totaliter rejim, haklı gösterilmeye çalışıldı. Öteki "masal düşman" ise, İtalyan faşizmi için liberalizm, nazizm içinse "Yahudilik" oldu.

Temeli olumsuz, olumlu görü-

Marx'çılığın önemli yorumcularından olan Gramsci'yi anmak için ölümünün onuncu yıldönümü olan 27 Nisan 1947'de gerçekleştirilmiş bir resimleme.

nümleri bakımından da çok belirsiz olan bu program, çoğunlukla ve kuşkusuz yanlış olarak "devrimci" diye tanımlanıyordu. Hitler'e göre, Alman ulusal devrimi, Germen ulusunun aşağılanmaktan, ezilmekten kurtuluşunu göstermeliydi. Otto Strasser ile giriştiğl tartışmada Hitler şunları söylemekteydi: *"Biz devrimi merhamet ahlakınca yönetilmeye razı olmayan, tersine üstün ırkı temsil ettiği için başkalarını yönetmek hakkına sahip olmayı çok iyi bilen yeni bir yönetici sınıfın doğması için istiyoruz. Bu sınıf, kitleler üzerindeki iktidarını acımasızca kullanacaktır... Irkçı olmayan devrim yoktur; siyasal, iktisadi ya da toplumsal devrimler var olamazlar."* Hitler'e göre, iktidara gelmek ve geldikten sonra da uygulamak için tek yol, entelektüel, manevi ve maddi tedhiştir. Faşizmde amaç ve ideolojik araç, şiddettir. Bireysel özgürlük hor görülüyor ve yüksek amaçlara boyun eğiliyordu. "Yaşamın ölüm çığlığı" bir şaka değildi. Faşist ideoloji, kendisini bütün devrimlere karşı en iyi çare olarak önerdi: Hitler, Almanya'da, devrimsiz bin yıl vaat ediyordu!

Ulusçuluk

Ulusçuluğu devrim ideolojisi olarak tanımlamak zordur. Düşünce tarihçileri ulusçuluğun özgül bir toplumsal olgu sayılmasını kuşkuy-

LA DIFESA DELLA RAZZA

ANNO I - NUMERO 6
20 OTTOBRE 1938-XVI

ESCE IL 5 E IL 20 DI OGNI MESE
UN NUMERO SEPARATO LIRE 1
ABBONAMENTO ANNUO LIRE 20
ABBONAMENTO SEMESTRALE . 12
ESTERO IL DOPPIO

Direttore: TELESIO INTERLANDI

Comitato di redazione: prof. dott. GUIDO LANDRA - prof. dott. LIDIO CIPRIANI - dott. LEONE FRANZI - dott. MARCELLO RICCI - dott. LINO BUSINCO
Segretario di redazione: GIORGIO ALMIRANTE

SCIENZA • DOCUMENTAZIONE
POLEMICA • QUESTIONARIO

LA DICHIARAZIONE DEL GRAN CONSIGLIO

Il Gran Consiglio del Fascismo, in seguito alla conquista dell'Impero, dichiara l'opportunità urgente dei problemi razziali e la necessità di una coscienza razziale. Ricorda che il Fascismo ha svolto da sedici anni e svolge una attività positiva, diretta al miglioramento quantitativo e qualitativo della razza italiana, miglioramento che potrebbe essere gravemente compromesso, con conseguenze politiche incalcolabili, da incroci e imbastardimenti.

Il problema ebraico non è che l'aspetto metropolitano di un problema di carattere generale.

Il Gran Consiglio del Fascismo stabilisce:

1. Il divieto di matrimoni di italiani e italiane con elementi appartenenti alle razze camite, semite e altre razze non ariane;

2. Il divieto per i dipendenti dello Stato e degli Enti pubblici — personale civile e militare — di contrarre matrimonio con donne straniere di qualsiasi razza;

3. Il matrimonio di italiani e italiane con stranieri anche di razza ariana dovrà avere il preventivo consenso del Ministero dell'Interno;

4. Dovranno essere rafforzate le misure contro chi attenta al prestigio della razza nei territori dell'Impero.

Il Gran Consiglio del Fascismo ricorda che l'ebraismo mondiale — specie dopo la abolizione della massoneria — è stato l'animatore dell'antifascismo in tutti i campi e che l'ebraismo estero e italiano formatosi di stato — in taluni periodi culminanti come nel 1924-25 e durante la guerra etiopica, unanimemente ostile al Fascismo.

L'immigrazione di elementi stranieri — accentuatasi fortemente dal 1933 in poi — ha peggiorato lo stato d'animo degli ebrei italiani, nei confronti del Regime, non accettato sinceramente, poichè antistorico e quello che è la psicologia, la polizia, l'internazionalismo d'Israele.

Tutto ha forse antifascista hanno capo ed elementi ebrei: l'ebraismo mondiale e la Spagna, dalla parte dei bolscevici di Barcellona.

Il Gran Consiglio del Fascismo ritiene che la legge concernente il divieto di ingresso nel Regno degli ebrei stranieri non poteva più essere rinviata e che l'espulsione degli indesiderabili — secondo i termini messi in voga e applicate dalle grandi democrazie — è indispensabile.

Il Gran Consiglio del Fascismo decide che oltre ai casi singolarmente contemplati che saranno sottoposti all'esame dell'apposita commissione del Ministero dell'Interno, non sia applicata l'espulsione dei figli degli ebrei stranieri i quali:

a) abbiano una età superiore agli anni 18

b) abbiano contratto un matrimonio misto italiano prima del 1 ottobre XVI

Il Gran Consiglio del Fascismo circa l'appartenenza o meno alla razza ebraica stabilisce quanto segue:

a) è di razza ebraica colui che nasce da genitori entrambi ebrei.

b) è considerato di razza ebraica colui che nasce da padre ebreo e da madre di nazionalità straniera.

c) è considerato di razza ebraica colui che pur essendo nato da un matrimonio misto, professa la religione ebraica;

d) non è considerato di razza ebraica colui che è nato da un matrimonio misto, qualora professi altra religione all'infuori della ebraica; alla data del 1. ottobre XVI.

Nessuna discriminazione sarà applicata — esclusa la sola zona l'insegnamento nelle scuole di ogni ordine e grado — nei confronti di ebrei di cittadinanza italiana — quando non abbiano per altri motivi demeritato — i quali appartengono a:

1. Famiglie di Caduti nelle quattro guerre sostenute dall'Italia in questo secolo, libica, mondiale, etiopica, spagnola.

2. Famiglie dei volontari di guerra nelle guerre libica, mondiale, etiopica, spagnola.

3. Famiglie di combattenti delle guerre libica, mondiale, etiopica, spagnola, insigniti della croce al merito di guerra.

4. Famiglie dei Caduti per la Causa Fascista.

5. Famiglie dei mutilati, invalidi, feriti della Causa Fascista.

6. Famiglie di iscritti iscritti al Partito negli anni 19-20-21-22 e nel secondo semestre del 24 e famiglie di legionari fiumani.

7. Famiglie aventi eccezionali benemerenze che saranno accertate da apposita commissione.

I cittadini italiani di razza ebraica, non appartenenti alle suddette categorie, nell'attesa di una nuova legge concernente l'acquisto della cittadinanza italiana, non potranno:

a) essere iscritti al Partito Nazionale Fascista;

b) essere possessori o dirigenti di aziende di qualsiasi natura che impieghino cento o più persone;

c) essere possessori di oltre cinquanta ettari di terreno;

d) prestare servizio militare in pace e in guerra.

L'esercizio delle professioni sarà oggetto di ulteriori provvedimenti.

Il Gran Consiglio del Fascismo decide inoltre:

1. - che agli ebrei allontanati dagli impieghi pubblici sia riconosciuto il normale diritto di pensione.

2. - che ogni forma di proselitismo sugli ebrei, per ottenere abiure, sia rigorosamente repressa;

3. - che nulla si innovi per quanto riguarda il libero esercizio del culto e l'attività delle comunità ebraiche secondo le leggi vigenti.

4. - che, insieme alle scuole elementari, si consenta l'istituzione di scuole medie per ebrei.

Il Gran Consiglio del Fascismo non esclude la possibilità di concedere, anche per deviare la immigrazione ebraica dalla Palestina, una controllata immigrazione di ebrei europei in qualche zona dell'Etiopia.

Questa eventuale e le altre condizioni fatte agli ebrei, potranno essere annullate o aggravate a seconda dell'atteggiamento che l'ebraismo assumerà nei riguardi dell'Italia fascista.

Il Gran Consiglio del Fascismo prende atto con soddisfazione che il Ministero dell'Educazione nazionale ha istituito cattedre di studi sulle razze nelle principali Università del Regno.

Il Gran Consiglio del Fascismo, mentre nota che il complesso dei problemi razziali ha suscitato un interesse eccezionale nel popolo italiano, annuncia ai fascisti che le direttive del Partito in materia sono da considerarsi fondamentali e impegnative per tutti e che alle direttive del Gran Consiglio devono ispirarsi le leggi che saranno collectivamente proposte dai singoli Ministri.

Üstte, Büyük Faşizm Kongresi'nin, Yahudi sorunu konusundaki bildirisi.

Sağda, Mussolini Palazzo Venezia'dan Etyopya İmparatorluğu'nu ilan ederken.

la karşılar, onu daha çok bir psikolojik ve psiko-patolojik olaylar bütünü olarak görürler. Birçok ideolojide ulusçuluk öğeleri bulunabilir. Somut tarihsel durumlarda, ulusal değerler devrimci düşüncenin iletim aracıdırlar ve bu tür ideolojilerde de ön plana geçerler. Mazzini ve Garibaldi döneminde İtalya, ulusal bağımsızlık mücadelesi döneminde Polonya ve Macaristan buna örnek gösterilebilir. Ulusal devrim ideolojisi, ancak XIX. yy'da toplumsal devrim ideolojilerine bağlanmıştır.

XX. yy'da ideolojik ve siyasal program olarak ulusçuluğa başvuran devrimci eylemler, özellikle Üçüncü Dünya'da ortaya çıktı. Ulusal özerklik, bağımsız devlet için sömürgeci baskıya karşı mücadele, öteki bütün amaçların üzerinde yer alır. Bu amaca bağımlı olan toplumsal program, o anın gereklerine ve siyasal koşullarına göre Lenin'cilikten, Mao'culuktan ya da anarşizmden esinlenerek hazır-

lanır. Toplu yenilıklerın ya da bir "kaynağa dönüş"ün zorunlu olduğunu belirten bu programlarda, ulusal birlik duygusu çevresinde ulusal öğenin saldırganlığı ve gücü, ulusal ve toplumsal bilincin oluşması için güçlü birer araç meydana getirir. Böylece, ulusçuluk, en aşırı biçimlerinde bile, şok yoluyla bir çeşit eğitim sağlar ve devrımcı rolünü uygular.

Toplu Bir Bakış

İdeolojilerın tarihsel bölünmelerinin üzerinde ve ötesinde, yatay denilebilecek bazı farkları görmeye çalışmak gerekir. Devrimlerın hizmetine sunulmuş bütün ideolojilerde, özgürlüğün temel erk olduğunu gördük. Özgürlüğün çeşitli ideolojilerdeki yeri ya da ona verilen anlam, söz konusu ideolojilerin karşılaştırma ölçüsünü oluşturabilir. Herkes için özgürlüğü zorunlu sayan devrim ideolojileriyle, az sayıda seçkine özgürlük tanıyan devrim ideolojilerini; ütopyacı bir anlayış içinde tasarlanmış mutlak özgürlüğü isteyen devrim ideoloji-

Faşizm ve nazizm, ideoloji yoksunluklarını örtmek için mitolojik geçmişlerin yeniden ortaya atılmasına da başvurdular. Üstte, Mariano Fortuny'nin, Wagner'in Walküre'si için yaptığı yağlı boya çalışması görülüyor.

Solda, Steinlen'in, devrimi, kopma, düzende bir kesilme olarak ele alan ve "Sömürülenlerin Zincirlerini Kırmaları" adını taşıyan, XIX. yy. sonlarından kalma bir gravürü.

Rivera, Orozco ve Siqueiros tarafından yapılmış olan ve sınıf mücadelesini konu alan bir duvar resminden ayrıntı görülüyor.

leriyle, bir öncekinden daha büyük olan ve belirli bir tarihsel dönemin insancıl gereklerine yanıt verebilecek kısmi bir özgürlük isteyen öteki ideolojileri, bu ölçüye göre birbirlerinden ayırt edebiliriz.

Somut durumlarda bu tür ayrımlar karmaşık biçimde birbirleriyle kesişebilirler; öyle ki, aşağıdaki gözlem yapılabilir:

1) Seçim için özgürlük kavramına ve mutlak özgürlük düşüncesine yaklaşım (Jakobenclık, Babeuf'çülük, Lenin'cilik);

2) Seçkinler için özgürlük kavramına ve kısmi özgürlük düşüncesine yaklaşım (liberal ulusçuluk);

3) Herkes için özgürlük kavramına ve mutlak özgürlük düşüncesine yaklaşım (Marx'çılık ve anarşizm);

4) Herkes için özgürlük kavramına ve kısmi özgürlük düşüncesine yaklaşım (liberalizm).

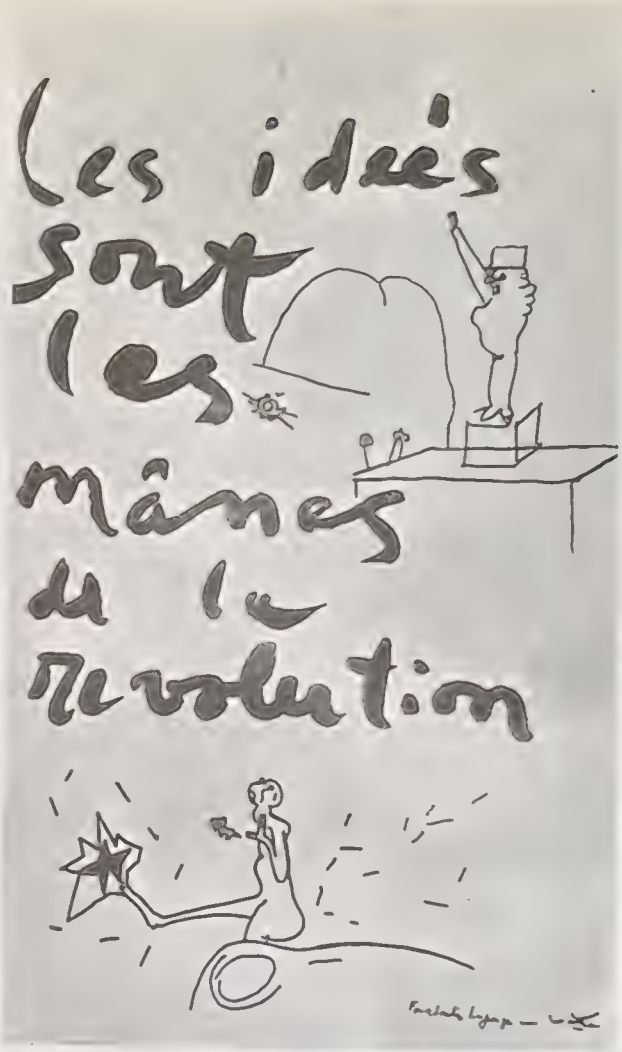
İkinci karşılaştırma ölçüsü, iktisadi, siyasal gücün ya da maddi tedhişin kullanılmasına yönelik

davranışlardır. Bazı devrim ideolojileri için zorunlu bir kötülük söz konusudur ve bu kötülük en düşük zorunlu düzeyde tutulmalıdır. Öteki ideolojiler içinde şiddet, devrimin olumlu bir öğesidir ve devrim yöntemlerinin kusursuz bir gereğini oluşturur; hatta, kendi içinde ve kendisi için bir değer sayılır. Böylece ideolojik programlarda, tedhişle doruğa ulaşan bir diktatörlüğün tırmanışına tanık olunur.

Karşılaştırmalı çözümlemenin üçüncü ölçüsü, tarihsel geçicilik çerçevesinde, süreklilik ya da süreksizlik karşısındaki davranış olabilir. Devrim, tarih içinde köklü bir kopma mı, yeni bir çağın başlangıcı mı olmalı? İdeolojiler bu soruya çeşiti yanıtlar verirler; bu yanıtlar, iki temel tavır olarak özetlenebilir. Bazı devrim ideolojileri, devrimi tarihsel sürecin bir sonucu sayarlar ve devrim başarıya ulaştıktan sonra yeni bir düzen kurulması gerektiğine inanırlar. Bu anlayışa göre, tarih içindeki kopma, tarihsel olmaktan çok, mantıksal bir kopma olarak görülür. Herkes için özgürlük ile kısmi özgürlüğün keşişmesi, liberalizmin tavrını oluşturur; buna karşılık, az kişi için mutlak özgürlük, nazizmin tıpık tavrıdır. Oysa, öteki ideolojiler için devrim, uzak gelecekte asıl amaçlara ulaşacak olan bir sürecin başlangıcından başka şey değildir. Tarih içinde "kopma" bu durumda, gerçek anlamını kazanır: Yeni toplum, önceki rejimin bütün geleneksel bağlarını parçalayarak, geçmişten bütünüyle kopmayı başarmalıdır Jakoben'ciliğin, Lenin'ciliğin ve anarşizmin tavrı budur.

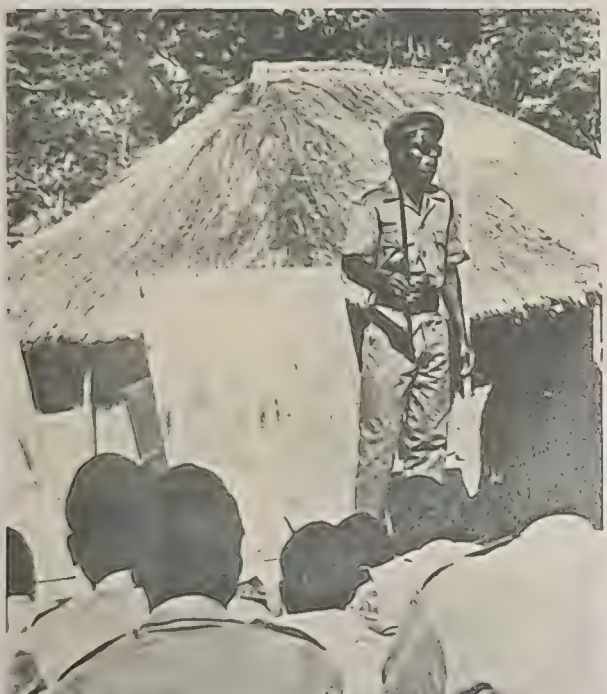
İdeolojik Hazırlık

Daha önce ana çizgilerini verdiğimiz birçok ideolojik sistem, kendi görüşlerini ve devrim vaatlerini gerçekleştirme olanağını bulamamıştır. Öte yandan, bazı devrimlerin, gerçek anlamda ideolojik bir hazırlıkları olmadığı da söylenebilir. Önümüzde, devrim eylemi başladığında ideolojisini aramakta olan Paris Komünü'nden, uzun bir hazırlanma dönemini izleyen Ekim Devrimi'ne kadar çeşitli tarihsel durumları kapsayan bir yelpaze yer alır. Devrim ideolojilerinin görevi, devrim eylemine geçilmeden önce, ortam hazırlamak ve eylemle ilgili "baskı grupları" yaratmaktır. Dolayısıyla, bu tür ideolojiler, yalnızca olayların zorlamasıyla devrimsel oluyorlardı ve çoğunlukla devrimin özelliklerini tanımlamayı ve tarihini belirtmeyi başaramıyorlardı. Demek ki, siyasal ve toplumsal baskılar düzenleme, özel önem taşımaktadır. Bu bilinci genel olarak, kitle eylemlerinde ve sözgelimi Birinci Dünya Savaşı öncesindeki proletarya örgütlerinin kökeninde bulmak olasıdır.Rosa Luxemburg, halk kitlelerinin devrimci bilincinin, yalnızca "var olan düzen ortamı"nda oluşturulabileceğini öne sürüyordu. Anarşistlere, Blanqui'cilere ya da devrimci eylemi kışkırtmaksızın kendi düşüncelerini ortaya koyan ve kendi eylemlerini yürüten bazı "ütopyacı" sosyalistlere, "devrimci" sıfatı verilebilirse, bu, yalnızca, onların düşüncelerinin devrim olanağının ve devrim anlamının bilincine varılmasını sağladıkları içindir. İdeolojinin bu rolünü, Bolşevikler anladılar ve ideolojiden, yalnızca kamuoyunu hazırlamak ve toplumsal sınıf bilincini devrim yapacak derecede geliştirmek için değil, aynı zamanda kendi güçlerini etkili biçimde örgütlemek amacıyla da yararlandılar Lenin, *"Ne Yapmalı?"* adlı broşüründe, sosyalist ideolojinin ve kitleler arasında propaganda çalışmasının, işçilerin desteğini, kendi partilerinin eylemi için çalışacak biçimde nasıl örgütlemesi gerektiğini açıklar. Bununla birlikte, ideoloji, kendi eylemci gücünü korumak ve pratik gerekleri gözönünde tutmak



Matto'nun 1965'te basılan ve "düşünceler, devrimin ruhlarıdır" yazısını taşıyan bir afişi.

Çin'de Uzun Yürüyüş'ten sonra Yen-An'da ders gören Kızıl Ordu askerleri.



Gerilla savaşı sırasında, Angola'nın Kuzeydoğu cephesi bölgesinde siyasal eğitimden geçirilen savaşçılar.

zorundadır. Şubat 1917'den sonra Bolşevik programında yapılan değişiklikler (programın kamuoyunun yeni isteklerine uydurulması gibi), bu davranışın ideoloji stratejisi açısından bir uygulaması oldu.

İdeolojik sistemler, baskılar, bekleyişler ve siyasal gerilimler yaratıyordu, ama, devrimin baş göstermesinde ortaya çıkan apansız ve doğrudan etkiler, bireysel tutumlardan doğdu. Bu anlamda, Sieyès'in ünlü taşlaması Fransız Devrimi'nin hazırlayıcılarından - dır:

"1. Tiers-état nedir? Her şey. 2. Siyasal düzen içinde devlet bugüne kadar ne oldu? Hiçbir şey. 3. Devlet ne istiyor? Bu düzen içinde bir şeyler olmak." Sieyes, işe yaramazlığı yüzünden ulusa yabancı olan soylu sınıfın direnişini parça-

lamak için, devri ıcı zorbal vurulmasını öngörüyordu min VII. yılında, küçük y *"Devrimin büyük gelişimle çekleştiren bir kuram elkit* duğunu yazmaktaydı Blanc'ın ya da Lamartine' larının 1848'de oynadıkla Lenin'in 1917'de açıkladığ ramın rolü gibi başka örne verilebilir. Tarihçilerin d ideolojik hazırlığı konusunc tışmaları, yıkılması olanaksı gü sayılan ve devrim süreç mel özelliği olan şu role d değinirler: Devrimi, ayakla kendiliklerinden eyleme ge leler mi oluşturur, yoksa, d katılan kitlelerin bilincini, ön hazırlanmış, ideolojik prog oluşturur? Rusya'da birço

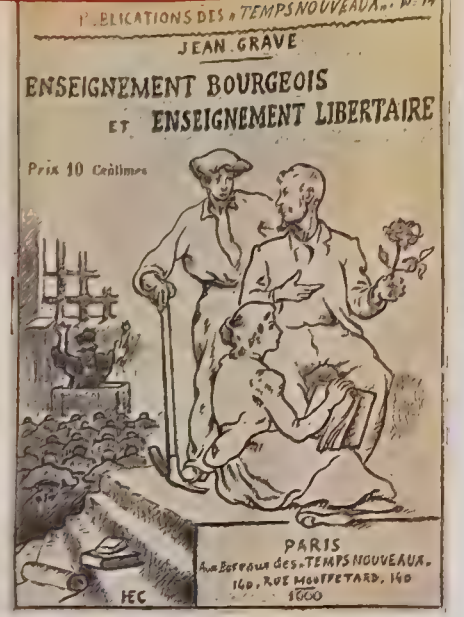
Söylev, yalnızca dar anlamda siyasal propaganda değil, aynı zamanda, halkın nesnel koşulları üzerine bir soruşturmadır. Resimde, Mao, Hunan bölgesindeki, Çing Kang Şan Köyü'nde köylülerle konuşurken görülüyor.

rımcı önder için, Şubat 1917 Devrimi kesin bir sürpriz olmuştur. Devrimci sosyalistler partisi başkanı Zenzinov şöyle yazıyordu: *"Yıllarca devrim için çalışmış ve sonunda devrimin patlak vereceği umuduyla yaşamış biz devrimciler için, devrim büyük ve mutlu bir sürpriz oldu."* Menşevik Şuşanov'a göreyse, *"hiçbir parti büyük devrime hazırlıklı değildi."* Bolşevikler bile böyle bir gelişme beklemiyorlardı ve bu yüzden de 11 Mart 1917 olaylarını, her zamankinden farksız bir sokak gösterisi olarak değerlendirmişlerdi. Bununla birlikte, Troçki'nin değişik bir tavır aldığını anımsatmak gerekir. Troçki, eylemin apansızın baş göstermesini, raporunda "proletaryayı bu eyleme hazırlayan propaganda" ile açıklayan bir polis ajanıyla aynı görüşteydi

İlke olarak, şöyle denilebilir: Halkın yarattığı bütün bu kargaşalar, olgunlaşmış ideolojik programlara bağlı olmasalardı, basit bir ayaklanmadan öteye gidemezlerdi. 14 Temmuz 1789'da Bastille'in alınması, devrim olaylarının akışında bir dönüm noktası oldu. Bunun nedeni, kalenin ele geçirilmesine katılan kitlelerin bilinçliliği değil, olayın Louis XVI'yı tiers-état'nın bir zorunluluk olduğunu kabul etmeye zorlamış olmasıydı

Aynı şey, 10 Ağustos 1793 günü Paris halkının Tuileries Sarayı'nı ele geçirmesi ve monarşiye son öldürücü darbeyi indirmesi için de geçerliydi. Bu apansız eylemlerin ardında, birtakım siyasal güçler bulunuyordu. Bu güçler, bu gibi eylem yardımıyla programlarını gerçekleştirir ve uzun ideolojik hazırlığın ortaya koyduğu eserden yararlanırlar. Mirabeau, Kurucu Meclis'te, haklı olarak: *"Düşüncelerimiz zamandan önde gitmektedir"* diyebilmekteydi. İdeolojinin devrimin amaçları yönünden önemi, ideologların devrim eyleminin hazırlanmasındaki dolaysız etkisini taşır.

Paris Komünü de birçok sosyalist için sürpriz olmuştu. Hatta, bunlardan birkaçı, başkent halkının başkaldırdığı hükümetin üyeleriydi. 1871 Devrim olaylarının ideolojik hazırlığı, sol basındaki polemik ve tartışmalarla sınırlıdır ve o çağın Fransız ideolojisinin canlılığına karşın, hem toplumsal, hem



Yeni bir insan, yeni bir toplum yaratmak yolunda sinema, resim, afiş ve kitap söylevden sonra gelen önemli araçlardır. Resimde, Jean Grave'ın "Burjuva Eğitimi ve Özgürlükçü Eğitim" adlı kitabının kapağı görülüyor.

de ulusal bir devrim olan Paris devrimi sürecini tanımlanmış bir ideolojik programa bağlamak güçtür. Sürgünde bulunan Paris Komünü üyeleri (komünarlar), 1879'da Marsilya'da toplanan işçi kongresine gönderdikleri bir mektupta şöyle yazmaktaydılar: *"Komün eylemi hâlâ, daha önceki eylemlerin birçok özelliğini taşımakta. Henüz uygun olmayan bir zamanda, halkın özgürlüğüne karşı olan devrimcilerin halka zorla kabul ettirdikleri bu devrim, hâlâ, hazırlıksızlığın ürünü olan ayrıntılarla uğraşmakta."* Aynı biçimde, Kasım 1918'de,Almanya'da baş gösteren devrim ile cumhuriyetin ilanı da kitlelerin apansız, hazırlıksız eylemine bağlanmalıdır. Bu eylem, Sosyal Demokrat Parti'nin parlamento ideolojisi ve Spartakistler Birliği'nin buyruklarıyla çelişmekteydi.

Buna karşılık, gerek Fransız Devrimi, gerekse Ekim Devrimi, daha başlangıçta eylemlerini esinleyecek bir ideolojik program hazırlayabilirlerdi. Apansız gerçekleşen halk eylemleri, katılanlar farkında olmasalar bile, genel bir ideolojik görünümün gerçekleşmesinde rol oynuyorlardı. Temel öğe, devrim olgusunun başlangıcında toptan değişiklik tasarılarının ve özel taktikler yanında bir genel stratejinin bulunmasıdır. Birçok devrimin başarısızlığa uğramasının nedeni, bu tür programlarının bulunmamasıdır.

Fransa'da 1848 Devrimi olayı dikkat çekicidir. Devrimden önceki genel kanı, devrimin "kaçınılmaz" olduğuydu. Daha sonraları devrim düşüncesinden kesinlikle uzaklaşan Thiers, o zamanlar şöyle konuşmaktan kaçınmıyordu: *"Ben bir radikal değilim ama, Avrupa devrim eylemine bağlıyım. Devrimin ılımılıların elinde olmasını dilerim; ama ılımlı olmayanların eline düşse bile, ben bu yüzden devrim davasından ayrılacak değilim."* Thiers'den daha radikal olmasına karşın Lamartine, devrim baş gösterdikten hemen sonra, bütün ikna gücünü kullanarak devrimin akışını frenlemeye çalıştı ve "tek ve bölünmez cumhuriyetin Fransa'da ilan edilebilmesi", ancak Louis Blanc'la Ledru-Rollin'in doğrudan baskısıyla gerçekleşti. Bu olayların etkin gözlemcisi Tocqueville şöyle yazar: *"Şubat Devrimi, bu tür öteki büyük olaylar gibi, genel nedenlerden, devrim yerindeyse, arı olgulardan doğmuştur; dolayısıyla, bunun birincilerden türediğini söylemek ya da b... nu yalnızca ikincilere bağlama... soruna yüzeyden bakmak olur."* ... dönemin çeşitli ideolojileri söyle... ralanabilir: Ilımlı liberallerin (Th... ers) ideolojisi, liberal sosyalistler... (Lamartine) ideolojisi ve sosyal... lerin (Louis Blanc) ideolojisi. Bu... ların tümü devrimi hazırlıyor ve b... nun bir gün patlak vereceğini bi... yorlardı. Ama, hiçbiri, genel top... yıcı bir programa sahip değil... İdeolojilerden hiçbiri, toplum bi... cini biçimlendirmek ve ayakland... durumundaki kitlelerin başına ge... meye hazır bir militan kadro ol... turmak yeteneğine sahip olma... ğı için, devrim bu kez de herke... şaşırtmaktaydı.

Program formülüne en bağ... olanlar da dahil, devrim ideolog... rı, devrım deneyine üstün bir rol... nımaktaydılar. 1852'de Blanc... yurttaş Pauverty'ye gönderdiği... mektupta şöyle yazıyordu: *"Hi... şey çevreyi aydınlatmıyor; hiç... şey ufku sislerden temizlemiyor... hiçbir şey, büyük bir toplumsal ca... kantının yapabileceği gibi, sorun... ları çözemiyor. Basit bir haneke... değişikliğine yol açan 1830 yılı... ana kadar tohum halinde olan sor... yalızmi yeşertti. 1848'de, yanı b... başarısızlık olmasına karşın, ay... cı yıldızlara kadar büyüttü. Ge... cek tufan, onun, çökmüş eski d... yanın yıkıntıları üzerinde köke... mesini sağlayacaktır. Bir devr... binlerce düşünürün beynind... otuz yılda çıkamayacak düşunc... lerden fazlasını, bir tek günde... karır. Şurası bir gerçek ki, devr... pek az kişinin düşüncesinde... man gibi dolaşan şeyi, herkes... zihninden bir şimşek gibi ışıkla..."*

Büyük İngiliz Devrimi, Fransız Devrimi ve Ekim Devrimi, top... ideolojilerden önce meydana ge... di; ama, bu sonuncusunda, devr... ideolojisi yalnızca genel hedefle... değil, aynı zamanda iktidarın el... geçirilmesi için uygulanacak da... eylem yöntemlerini, özel koşull... da tanımlıyordu. Şuşanov, daha... önce sözünü ettiğimiz anılarınd... Rus halk çevrelerinde Lenin'ci d... şüncelerin ilk ağızda uyandırdığ... kuşku ve kayıtsızlığa karşın Bolş... vik ideolojilerin çeşitli öğeler... (dünya çapında devrim progra... Rusya'nın savaştan çekilmesi ilk... si), bolşeviklerin siyasal eylem... de toplumun bir bölümünün de... teğini nasıl kazanabileceğini, aç... ça belirtir. Kısacası devrim n... olojik hazırlığı değişik biçimler a... bilir, farklı yoğunlukta olabilir, s... mut olaylarda, geniş bir durum... yelpazesi gözlenebilir

Devrimin İlk Evresi Sırasında İdeoloji

Fransa'da 1848 Devrimi'nin ilk olaylarından sonra Lamartine, *"bu gün şiirlerin en yücesini yazıyorum"* diyordu. Louis Blanc ise genel coşkunluğu şu sözlerle anlatmaktaydı: *"Vergiler hiçbir zaman Şubat Devrimi'nin ilk günlerindeki gibi çabucak ödenmedi.Aristokrat hanımlar yaralıların tedavisinde görev almayı onur saydılar Rotschild'ler, devrimi paraca destekliyorlardı. İşçiler her yanda kutlama konusu oluyorlardı. Ağızlarda şu türkü söylenmekteydi: Bere önünde sapkalar aşağı insin./ İşçi önünde diz çökülsün..."*

Ölüm cezası kaldırılmışlı, teröre de hemen hiç rastlanmadı. Rusya'da Şubat Devrimi'nin başlangıcı da buna benzedi. Duma Başkanı Rodzianko genel hoşnutluktan ve tehdiş eylemlerinin azlığından söz ediyordu. Bu koşullarda, yapısal dönüşüm yöntemlerine bağlı liberal ideolojilerin umutları gerçekleşecek görünüyordu: Devrimci şiddetin, toplumsal düzenin hukuksal temellerini değiştirmekle yetineceği sanılıyordu. Ne var ki, oybirliği ve coşkunluk ilk günlerin kuruntusundan başka bir şey değildi;Fransa'da Eski Rejim'in inatçı savunmasına halk, içten gelen bir mücadeleyle karşı koyuyordu ve bu karşı koyuş zorunlu olarak kanlı ve şiddetliydi: Bu yüzden ortak bir devrimci cephe görünüşü hızla kayboldu. Millet Meclisi'nın 4 Ağustos 1789'da feodal ayrıcalıkları kaldırma kararı, ideolojik uyuşmazlıkların billurlaşmasını ve ileride daha da derinleşecek olan siyasal bölünmeleri kışkırttı. Öte yandan, Rusya'da Lenin de, Şubat 1917 Devrimi'ne ilişkin yorumlarında şu noktayı belirtiyordu: *"Yepyeni bir tarihsel durum karşısında çeşitli akımlar, farklı sınıf çıkarları, çelişkili siyasal ve toplumsal eğilimler uyuştular ve uzlaştılar."* Buna karşılık, yalnız eski iktidarı kaldırmak değil aynı zamanda da toplum düzenini değiştirmek söz konusu olduğundan, Paris Komünü'nde bu "devrimci ittifakı" rastlanmadı. Paris Komünü'nü belirli bir ideolojinin hazırlamamış olduğunu daha önce belirtmiştik. Bununla birlikte, bütün organlarındaki tartışma ve görüşmelerde, her zaman ideolojilere başvurulması bakımından Paris Komünü, devrimlerin en ideolojik olanı sayılabilir. İdeallerin öneminin bilincine varılmış olması, bütün taktik nedenlere karşı duyulan apaçık kayıtsızlık, uzlaşma ve pazarlıkların geri çevrilmesi, Komün'ün siyasal yaşantısını açıklamak bakımından, son derecede anlamlıdır

Devrim süreci bir kez başladı mı, ideolojik programların billurlaşmasına yol açar. Fransız Devrimi'nde, *Anayasa Dostları Derneği* (Jakobenler) ile Sieyès'in kurmuş olduğu soylularla zenginleri bir araya toplayan "1789 Derneği" arasındaki uyuşmazlık, gelecekte Jakobenlerle liberaller arasında ortaya çıkacak çatışmaları daha o zamandan haber vermekle birlikte, 1790

Devrime ideolojik açıdan hazırlanmada etkili yollardan biri de afiştir. Resimde İspanyol İç Savaşı sırasında basılmış bir afiş görülüyor.

Devrime ideolojik açıdan hazırlanma sırasında karikatür de üstüne düşen görevi yerine getirir. Üstte, W. Alexis'in, "Baba Duchène'in Öfkesi" adlı bir çizimi görülüyor. (Baba Duchène, Paris Komünü sırasında, René Hébert'in Commune gazetesi için yarattığı hayali bir tiptir.)

başlarında pek belirli değildi. Her iki dernek de büyük bir kararlılıkla, monarşi yanlılarına karşı çıkıyor ve onların iki meclisli bir parlamento anlayışı ile olduğu kadar, krala Millet Meclisi'nin herhangi bir kararını veto etme yetkisi verilmesi konusundaki istekleriyle de mücadele ediyorlardı. Devrim patlak verdikten sonra çeşitli gruplaşmalar doğuran bu tutumlar, gerçekte, siyasal yönelimlerin ve programların oluşumunda başlıca etken sayılabilirdi; İdeolojiler arasında yaklaşım, yalnızca devrim olayları içinde meydana gelmekteydi.

1848'de durum farklı oldu: Çeşitli programların karşı karşıya geldikleri ideoloji mücadelesi, şubat ayının ilk olaylarından önce gerçekleşti. İlk genel coşkunluk dalgası yatışınca, Louis Philippe döneminde yasaklanmış olan kulüpler ve dernekler yeniden açıldı; ayrıca yeni dernek ve kulüpler kuruldu. Blanqui'nin "Merkezi Cumhuriyet Derneği" ile Barbès'in "Devrim Kulübü" çatışmaktaydı; ama, Caussidière'in "İnsan Hak ve Ödevleri Kulübü", devrimci titizlik ve radikal şiddet yönünden ilk iki kulübü geçiyordu. Bu siyasal gruplar bir açmazla karşı karşıyaydılar: Toplumsal devrimin programını hemen gerçekleştirmeye mi çalışmalı, yoksa olayların gelişmesini mi beklemeli? *"Benimsediğimiz ilkelerden biz korkmaya başlarsak, halkta nasıl güven uyandırabiliriz"* diye soran Blanqui, aynı zamanda, *"yeni bir 10 Ağustos zamanının henüz gelmemiş olduğunu"* belirtmekteydi. Devrimden önceki dönemde ortaya çıkan ideolojik ayrılıklarına karşın, devrimci sol, eylemde ve programda birlik içinde kalmak istiyordu.

Rusya'da Şubat 1917 Devrimi günlerinin coşkunluğu, birlik duygusunu uzun süre korumaya yetmedi. İktidar mücadelesi, "sol"a bağlı çeşitli gruplar arasındaki uyuşmazlıkları yeniden ortaya çıkardı. Hasımlarına bakılırsa *"iç savaş bayrağını devrimci demokrasi alanına dikenler"*, Bolşevikler oldu. Lenin bu suçlamaya şu karşılığı veriyordu: *"Devrim, devrimci düzen sözleri yüzünden durdu ve başarısızlığa uğradı. Bunun nedeni ne dış engeller, ne de burjuvaların muhalefetidir; yalnızca kitlelerin saflığı ve bilinçsizliğidir."* Bolşevikler bu yüzden, içlerinde bir azınlık oluşturmalarına karşın, işçi ve asker delegelerin öğütlerini tutmakta tereddüt etmediler. Bunun nedeniyse, Bolşeviklerin yeni iktidarın bir denge siyasetine yönelmesi halinde, devrimci karşı-gücü temsil edebilecek tek kuruluş olmalarıydı. Bu anlayış, tıpkı, Spartakistler Birliği'nin Almanya'da desteklediği "sovyet"ler kurma programında olduğu gibi, devrimden önce hazırlanmış ideolojik programın gerçekleştirilmesini temsil etti. Devrimci gerçeklik bakımından bu bağlılık, kuşkusuz, bütün ideolojik sistemlerin özelliği değildir. Devrimden önce, ortaya konan bu sistemler, devrimin ilk deneylerinden ders almayı çoğu zaman başaramadı. Fransa'da işçilerin 1848'de düzenledikleri eylemleri, Lamartine, kabul edilemeyecek bir şey gibi görüyordu; çünkü, bu eylemlerin ideoloji anlayışları içinde, sınıf kavgalarına yer yoktu. İdeolojik sistemle devrim gerçeği arasındaki diyalektik, olayları açıklayabilecek ve kendi yapısına sokabilecek nitelikteyse ideolojik sistemi haklı buluyor; eğer devrim, patlak verdikten sonra kendi devrimci gücünü kaybediyorsa, İdeolojik sisteme hak vermiyordu.

XIX. ve XX. yy. devrimleri için Fransız Devrimi'nin akışı içindeki devrimci davranış değişiklikleri, bir ders alma ve başvurma noktası oldular. Robespierre, 11 Mayıs 1791'de Jakobenlere yönelttiği bir söylevde *"düşünceleri söz, yazı ya da basın yoluyla iletme hakkının hiçbir biçimde engellenemeyeceğini ve sınırlandırılamayacağını"* ileri sürdü; ama üç yıl sonra, "Kamu Güvenliği Komitesi"nin bir yasaklama kararnamesini bizzat imzalayan, o oldu. Terörün gelecekteki örgütleyicisi, 1791'de ölüm cezasına kesinlikle karşı çıkmakta ve şöyle demekteydi: *"Her şey ılımlı yasalardan yana, zorba yasalara karşı."* Ama, bu fikir değiştirmeler, ideolojik bağlam içinde kalıyor.

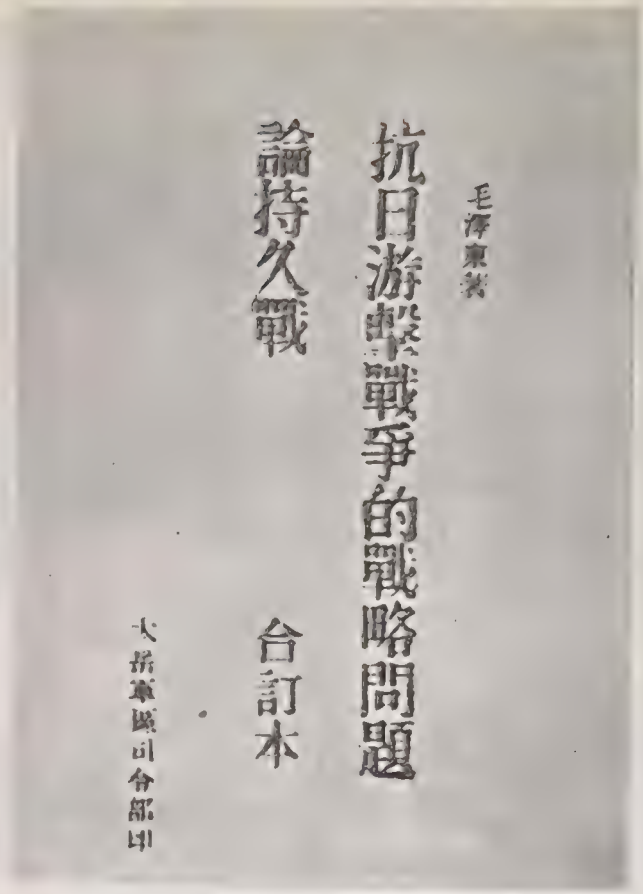
ideolojik amaçlar için mücadelenin bir bölümünü oluşturuyor ve o anın gerektirdiği taktik ittifaklara yabancı kalıyorlardı. Rusya'daysa geçici hükümet döneminde, Bolşevikler arasında görülen davranış değişiklikleri ve yeni formüller, başlangıçtan beri taktik özellik taşımaktaydı. Bolşevikler 1917'de, daha 1905'te edinilmiş somut deneye sahiptiler; üstelik, devrimler tarihi analizinden olduğu kadar, tarihsel deneyden de yararlanabiliyorlardı. Ama Lenin'in akıl yürütmedeki öncülleri ve ideolojik programı, 1902'nin *"Ne yapmalı?"*sıyla 1917'nin *"Devlet ve Devrim"*i arasında, değişmeden kaldı.

Devrimin başında, devrim ideolojileri somutlaşır ve programlarını farklılaştırır ya da ayrılır ve birbirleriyle karşıtlaşırlar. Her iki durumda da izlenecek yolu, inkâr ve yıkımla başlayan sürecin uzak amaçlarını saptamaya çalışırlar. Yeni iktidarı pekiştirme zorunluluğu devrimci ideolojileri birleştirir; ama gelecekle ilgili programların açıklanması, yeni ideolojik bölünmeler yaratır.

Devrim İdeolojisi ve Toplum Bilinci

1789'un anısı, Fransa'da 1848 Devrimi üzerinde ağırlığını duyuruyor, her türlü siyasal tavrı ve bütün devrimci önderleri etkiliyordu. 1848 Devrimi'nin ilk aylarında Millet Meclisi seçimlerine kadar, önceden açıklanmış sosyalist programlar siyasal yaşantı üzerinde artık hiçbir etki yapmıyor gibiydi. Louis Blanc, ne pahasına olursa olsun toplumsal devrim aleyhtarlarına koz vermekten sakınılması gerektiğini, solun "manevi terör" yoluyla demokrasiyi yıkmayı amaçladığını ileri sürüyordu: Bu koşullarda, seçimlerden önce sosyalist düşüncelerin propagandasını yapmaktan kaçınmak daha doğruydu. Blanqui, seçimlere karşı çıkıyor, geçici hükümeti seçimlere, "kötülerin en iyisi" olarak, tercih ediyordu; çünkü, yoksul bırakılmış halkın, kralcı adayları seçmesinden korkmaktaydı: *"10 000 000 insanı, kurtuluşları konusunda aldatmak, tecrübesizliklerinden yararlanarak onları köle edecek onayı almak saygısızlıktır. Halk bilmiyor, ama bilmesi gerek! Bu da bir günde ya da bir ayda olacak iş değil."* Ama, sosyalistler genel düzeni sağlamak için, otorite kaynağı olarak genel oy hakkına saygı gösterilmesini, halk kararlarının egemen olmasını istiyorlardı. 16 Nisan halk gösterisinden sonra hükümete sunulacak dilekçe metninde, Louis Blanc oldukça ilkel sayılabilecek ilkeleri belirtmekle yetiniyordu: *"Halk, demokratik cumhuriyet istiyor; halk, insanın insanı sömürmesinin önlenmesini istiyor; halk çalışmanın ortaklıklar halinde düzenlenmesini istiyor. Yaşasın Cumhuriyet! Yaşasın geçici hükümet!"* İdeolojik ve siyasal aşırılıklar korkusu, yalnızca Lamartine'i değil, Barbès'i ve Raspail'ı da sarmıştı. Halk gösterisinin sonuçları şöyleydi: İşsizlere iş vermek üzere hükümetçe kurulmuş olan "Ateliers Nationaux"nun (Ulusal Atölyeler) birçok işçisinin desteklediği Ulusal Muhafız birlikleri, gösteriyi şiddetle bastırdı. Sosyalist yöneticiler, Lamartine'in ortaya atmış olduğu "ulusal bütünlük" sloganının yalnızca ideolojik bir özellik taşıdığının ve ılımlılığının etkisiz olduğunun farkına ancak o zaman vardılar. Bunun üzerine "Kamu Güvenliği Komitesi"nin diktatörlüğü fikrini tartıştılar, ama iş işten geçmişti. Seçimler sonunda sosyalistler, 900 sandalyenin ancak 100'ünü kazanabildiler.

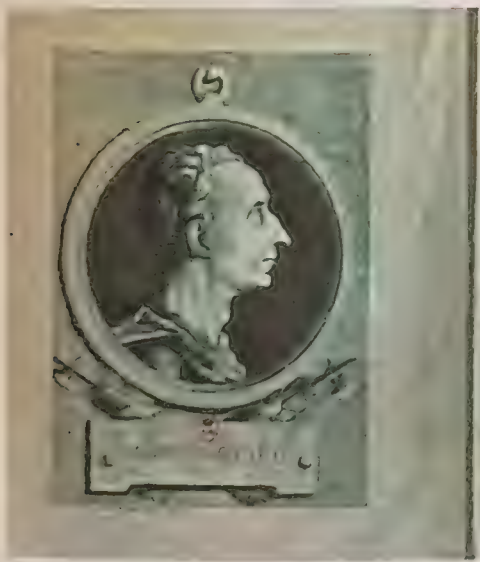
Böylece devrimin, halk bilincini, sosyalist programın gerçekleşmesini isteyecek ve sağlayacak kadar değiştiremediği doğrulanmış oldu. Bu konuda, Blanqui'nin 1848'den önceki ve sonraki görüşleri karşılaştırılabilir. Blanqui 1848'den önce şunları öne sürüyordu: *"Komünizmle Prodhon'culuk, karşı kıyıda mısır tarlası mı, yoksa buğday tarlası mı olduğuna karar vermek için kudurmuşcasına döğüşüyorlar. Engeli aşmadan önce, sorunu çözmekte inat ediyorlar. Olmaz öyle şey, önce engeli bir geçelim. Gerisine sonra bakarız." "Yalnızca devrim, engelleri ortadan kaldırarak, ufukları yaklaştıracak, sisleri uzaklaştıracaktır."* 1848'den sonraysa, halk kitlelerinin pasifliğine, devrim gücünü zayıflatabilecek ge

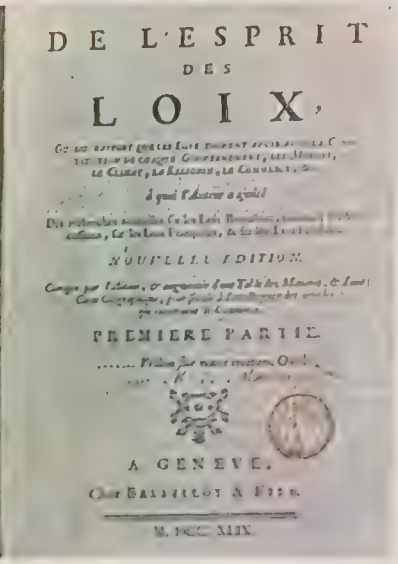


Marx'çılık ve Lenin'cilik gibi bazı ideolojiler, öğreti görevlerini sürdürdüler. Yanda, Çin'de, Japonya'ya karşı girişilen savaş sırasında "Japonlara Karşı Gerilla Savaşı'nın Stratejik Sorunları ve Uzun Süreli Savaş Üzerine" adıyla yayımlanan kitabın kapağı görülüyor.

Sağda, devrime hazırlık sürecini destekleyen ve Papalık ordusunu Granatello'dan Napoli'ye girerken gösteren XVII. yy. sonlarından kalma bir tablo.

Devrime ideolojik hazırlanma süreci içinde, altta, kapak gravürü görülen, Montesquieu'nün "Kanunların Ruhu Üstüne" (De L'Esprit des Lois) adlı yapıtı da etkili olmuştur.





DE L'ESPRIT
DES
LOIX,

NOUVELLE EDITION.

PREMIERE PARTIE.

A GENEVE.

M. DCC. XLIX.

nel oy hakkının sakıncalarına işaret ediyor ve bilinçli azınlığı iktidara gelerek toplumsal devrimin gerçekleşmesi için halka rehberlik etmesinin zorunlu olduğundan söz ediyordu.

1848 yılında toplumsal ideoloji, halkın doğal içgüdüyle sosyalizme yöneleceği gibi ütopyacı bir kanıya inanıyordu ve bu yüzden, iktidar için mücadelede rol almayı zorunlu görmüyordu. İktidar için mücadele döneminde devrimci ideolojiler şu güç ikilemi çözmek zorundaydılar: Devrimin tek konusu olan halkın toplumsal bilincini aşmaktan sakınmak mı gerekir, yoksa militan kadroların halk iradesini temsil ettiklerini, halkın kendi istek ve çıkarlarının henüz tam bilincinde olmadığını öne sürmek mi? Fransız Devrimi boyunca, bütün iktidar mücadelelerinin yanı sıra, halkın iradeleri ve yasal temsilcileri konusunda sürekli tartışmalar gelişti. Kökenleri bakımdan her ikisi de orta burjuvaziye bağlı olan Jironden-

lerle Jakobenler arasındaki uyuşmazlıklar, bu bakımından çok anlamlıdır. Louis XVI'nın yargılanması sonunda, kralın yaşamını kurtarmak isteyen Jirondenler, halkın görüşünü almayı önerdiler: *"1791 Anayasası'nın temelinin kralın dokunulmazlığı olmasına halkın kendisi karar verdiğine göre, bu dokunulmazlığı ancak halk kaldırabilir."* Kitlelerin çekimserliğinden kaygılanan Jakobenlerse öneriyi geri çevirdiler ve bunu destekleyenlerin halkı kendi amaçları için kullanmak isteyen entrikacılar olduğunu ileri sürdüler. Robespierre *"ben de halkım"* diyordu durmadan. Bu sözlerle, Jakobenlerin düşüncelerıyle halkın düşüncelerinin aynı olduğunu savunmaktaydı. Bunun bir ölçüde doğru olduğu kabul edilebilir; ama Robespierre'in iktidarı sırasındaki uygulamada, "halk" kavramının giderek daraldığını unutmamak gerekir: Halk, gizil güç ve devrim-sonrası açısından ele alınarak, gerçek ve güncel olmaktan çıkmaktaydı.

İktidar mücadelesinin sonucu, devrimci halk diktatörlüğü ideolojisi oldu ve Robespierre'ciler döneminde yukarıda sözü edilen ikilemi başlattı. Robespierre'cilerin görüşlerine göre, devrimcilerin ne halk iradesine saygı göstermeleri, ne de halka devrim bilinci vermeleri gerekiyordu. Fransız devrimcileri halka gerçek bir devrim potansıyeli gözüyle bakıyor ve hep böyle "hayali" bir "halkın" irade ve bilincine uygun davrandıklarını söylüyorlardı. Bu nokta, dıktatörlüğün kabul ettirilmesini haklı göstermek ıçin yeterli bır kanıt oldu, ama, 9 Thermidor'dan sonra ve XIX.yy.boyunca, onların programlarını belırleyen devrim ideolojileri bunu kabul etmediler, tersine sertlikle reddettiler.

Burjuvazinin diktatör olarak iktidarı ele almaya ve toplumdaki kargaşaya son vermeye zorladığı Lamartine'in bu işi yapmakta tereddüt etmesinin bir nedeni de buydu. 16 Nisan gösterisi sırasında Ledru-Rollın'in, devrimci solun baskılarına karşın, Kamu Güvenliği Komitesi'nin başına geçmeyi reddetmesi de aynı nedene bağlıdır. Ne 28 Şubat gösterisine katılan binlerce işçinin desteğine karşın Louis Blanc, ne de hapisten çıktıktan sonra gördüğü coşkun ilgiye karşın Blanqui, dikta yöntemine geçmeye karar verebildiler. Fransız Devrimi sırasındaki Terör ve Diktatörlük dönemlerinin anısı, XIX. yy'ın ilk yarısında liberal burjuvazinin isteğini kırdı. 1848 Devrimi sırasında Italya'da Gustavo Modena, devrimin demokratik görüşünü bır bildiriyle şöyle çiziyordu: *"Komünizme hayır; toplumsal yıkılmaya hayır; mülkiyete saygı, yasalar önünde herkese eşitlik, tam bir söz ve düşünce özgürlüğü; patırtısız tartışma özgürlüğü; kendi emeğiyle yaşamak isteyen yoksulun yaşama koşullarının düzeltilmesine evet."* Bu programda, temel ilkelerden ya da olumlu vaatlerden çok, inkârlar bulunması oldukça anlamlıdır.

Afiş de ideolojik süreçte, önemli bir araçtır. Resimde, altyazısında "Kazaklar kiminlesin? Bizimle mi; onlarla mı?" sözlerinin yer aldığı, 1918-1921 yıllarında Beyaz Ruslara karşı mücadele sırasında yayımlanan bir afiş görülüyor.

Paris Komünü dönemindeki iktıdar mücadelesi, Kamu Güvenliği Komitesi'ni yarattı. Bu komite, Komün Konseyi'nce atanmış olduğu halde, kısa sürede yürütme organından bağımsızlaştı. Bu karar Komün bünyesinde büyük kargaşalığı yol açtı; Komitenin adı ve başvurduğu yöntemler birçok Komün üyesinin de hoşuna gitmemekteydi. Bu yeni organa karşı yöneltilen başlıca ıtiraz, onun gereksiz olduğuydu; çünkü Komün'e göre, Paris halkının uyanık devrimci ruhunun koşulları göz önünde tutulursa böyle bir organa gerek yoktu. Kamu Güvenliği Komitesi aleyhtarlarından Komün üyesi Delescluze bu konuda şöyle diyordu: *"Sizin Kamu Güvenliği Komitesi intihar etmiştir, adı, çevresinde dönen anıların ağırlığı altında ezilmiştir. Bu komite, Paris halkının başı üzerinde asılı cellat baltasıdır."* Komün, kendisini halk iradesinin gerçek temsilcisi saymaktaydı; iktidarını pekiştirmek için, halkın toplumsal bilincindeki güçlü gelişime güvendi. 27 Mart tarihli *La Commune*'de çıkan bir makalede şöyle deniyordu: *"Yurttaşlar! Tarihte eşine rastlanmayan bir devrim yaptınız. Bizim devrimimizin, onu öteki devrimlerden ayıran özel bir niteliği var: Gerçek büyüklüğü halka ait, kolektif, Komün'e bağlı toplum içinde yapılmış, yapanı bilinmeyen, oy birlikli ve ilk kez yöneticisiz bir devrim bu... Mimarı olan halk kadar güçlü bir eser, doğal ve*

Lenin'in ölümünden sonra iktidar mücadelesini konu alan bir Alman gravürü: Stalin, Zinoviyev ve Kamenev, Troçki'ye karşı mücadele ediyorlar.

Devrim ideolojisi hiçbir zaman tek boyutlu, açık seçik ve basit değildir. Yandaki resimde, bir dönem Çin'in Savunma Bakanlığı'nı yapan Lin Piao, Yen'an'da bir konuşma sırasında görülüyor.

kendiliğinden bir iktidar... Halkın halk için kurduğu halk hükümeti..." Devrim ideolojisi halk yığınlarının desteğinden emin olduğunda, devrim iktidarı kurulduğunda, Komün, kendi ağır sorunlarını uygulamanın kendiliğinden çözmesini beklemeye başladı. İşçi iktidarı deneyi ve kuramı böyle doğdu.

Lenin de, 1917'de bu kurama başvurmuştu. Bolşeviklerin, iktidara geçici hükümet el koyduktan sonraki programı olan *Nisan Tezleri* adlı yapıtında *"Paris Komünü modeline uygun bir devlet"* yaratmayı önermiş ve şöyle demişti: *"...Rus halkları temsilcilerinden oluşan bir Kurucu Meclis ya da bir Sovyetler Konseyi vb., içinde birleşmiş Sovyetler, işçi delegeleri, köylüler ve öteki sınıflar Cumhuriyeti; işte bugün, şu anda, demokrasiyi kendiliğinden yaratan sayısız halk yığınlarının girişimleriyle ortaya çıkan budur..."* Ekim Devrimi öncesinde halkı iktidarı ele geçirmeye çağıran Lenin şöyle yazıyordu: *"İktidarı elimize Sovyetlere karşı değil Sovyetler için alıyoruz."* Hemen sonra, Millet Meclisi seçimlerinin uygunluğu konusunda bir dizi itiraz öne sürmüştü; Troçki de, 1920'de lafı gevelemeden şu açıklamayı yapmıştı: *"Tarihin çıkarlar tartışmasını bütün yoğunluğuyla gündeme getirdiği bir çağda, bizim bütün işçi sınıfının kabul edilmiş temsilcileri olmamız, çok doğaldır. Menşevikleri ve devrimci sosyalistleri ezdik, onlardan eser kalmadı artık... Bu ölçüt bizim için yeterlidir. Her ne olursa olsun, bize düşen görev, çeşitli akımların önemini her an istatistik açıdan değerlendirmek değil, bizim kendi akımımızın zaferini sağlamaktır."* Lenin, Bolşevikleri, "profesyonel devrimciler" ve yeni tip bir partide örgütlenmiş işçi sınıfının öncüleri olarak ortaya koyduğunda, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki ideolojik durumlara dönülmüş oldu.

Böylece Bolşevikler, önceki devrimlerin tarihsel deneylerinden, gerek kitlelerin toplumsal bilinci karşısında takınılacak tavır, gerekse devrim gerçekleştikten sonra kurulacak iktidar biçimleri konusunda çeşitli dersler çıkardılar. Programları bu bakımdan çok esnek ve her kalıba dökülebilir bir biçimde alınıyordu. Şubat Devrimi'nden hemen sonra, Bolşevikler siyasal demokrasi ilkelerini savunuyor ve halkın gerçek temsilcileri saydıkları Sovyetleri destekliyorlardı; ama, daha önce belirttiğimiz gibi, bu konudaki etkileri sınırlıydı. 1917 Ekim Devrimi'nin ilk zaferlerinden sonra,

halk iradesinin ve halkın toplumsal bilincinin yalnız kendilerine emanet edilmiş olduğu, dolayısıyla, halkın sesini duyurmak için siyasal demokrasinin geleneksel biçimlerine artık gereksinimleri olmadığı kanısını açığa vurdular. İktidarın alınmasından sonraki devrimci ideoloji açmazı, böylece siyasal bir taktiğe dönüşüyordu.

İktidar ve Toplumsal Amaçlar İçin Mücadele

İktidar mücadelesi yapan devrim ideolojilerinde, toplumsal dönüşüm, hep önemli bir yer tutar. Bununla birlikte, devrim ideolojilerini toplumsal özellikli amaçlara ve toplum düzenindeki değişikliklere verdikleri önemden çok, siyasal özellikli amaçlara, başka bir deyişle iktidarın alınmasına verdikleri önem bakımından birbirleriyle karşılaştırmak ilgi çekicidir. En önemli sorun şudur: İktidara gelmek, öteki bütün amaçların bağlı oldukları toplumsal programın terk edilmesini ya da yedekte tutulmasını haklı gösteren asıl amaç mıdır, yoksa siyasal amaçlarla toplumsal amaçlar devrimin başında ya da ilerleme aşamasında birbirlerinden ayrılmaz mıdırlar?

Küba Devrimi, komünist ideolojiyi resmen benimsedi. Ama daha önce, iktidar mücadelesi henüz sürerken, Fidel Castro'nun 26 Temmuz eyleminde önemli bir ideolojik değişiklik görüldü. Fidel Castro 1955'te Santiago de Cuba'da giriştiği ayaklanmanın başarısızlığa uğramasından sonra atıldığı hapishaneden şöyle yazıyordu: *"Biz parti içindeki bir akımı temsil etmiyoruz, devrim aracıyız biz..."* Dolayısıyla tek amaç, "Batista diktatörlüğünü devirmek" oldu

26 Temmuz eyleminin, diktatöre karşı olan öteki gruplarca da kabul edilmeye ya da hiç olmazsa onların desteğini almaya gereksinimi vardı. Castro 1957'de, *Sierra Maestra Bildirisi*'nde, Batista'ya karşı olan bütün güçleri, diktatörlüğü barışçı yollarla ya da zor kullanarak devirmeye ve "gerçekten özgür, demokrasi ve tarafsız seçimler" için mücadele etmeye çağırıyordu. Ortaya konulan bu biçimiyle program, halk kitlelerinin mücadeleye geniş ölçüde katılmasına bel bağlamaktaydı. Castro bir yandan da komünist partisiyle gizli görüşmelere girişmişti; ama, Batista kesinlikle devrilinceye kadar, ideolojik demeçlerden ya da aşırı kesin bir tavır takınmaktan sakındı. Osvaldo Dorticos, daha sonraları, Fidel Castro'nun sosyalist devrim ilan etmesini şöyle yorumlayacaktı: *"Castro, çoktan belirlenmiş olan duruma bir ad koymuştur. Bir başka deyişle, daha önce toptan bir devrim kuralı ortaya koymadı. Bunun nedeni, sağlıklı bir stratejik düzenin dikkate alınması ve bunun büyük bir ideolojik eğitim çabasını gerektirmesidir. Bu çabadan, çok haklı olarak kaçınıldı; çünkü, Küba halkının alabileceği en iyi ideolojik eğitim, olayların verdiği tartışılmaz ders oldu."* Castro'

Illustrirte Zeitung'un Spartakistlerin mücadelesine ayrılmış olan kapağı.

Solda, "Halk Cephesi" döneminde Fransa'da basılmış bir afiş. Bu afişte "Haftada 40 saatlik çalışma için, toplu sözleşme için, büyük işler için, barış için mücadele edelim" sözleriyle halk birleşmeye çağrılıyor.

Sağda, 1920'de, Alman Komünist Partisi tarafından yayımlanan bir afiş.

cu eylemin, ideolojik görüşü, gerçekte siyasal devrimle sınırlıydı ve toplumsal radikalizme, ancak iktidar mücadelesi sırasında yönelindi.

Almanya'da 1918-1919 devrim ortamı sırasında Alman sosyalist eylemi, program içinde siyasal ve toplumsal hedeflere ayrılacak yer konusunda bölünmeye uğradı. Sosyal Demokrat Parti (S.P.D) içinde örgütlenmiş bulunan Alman Sosyal demokrasisi, Millet Meclisi iktidarı konusundaki düşünceleri ortaya koydu. S.P.D. organı *"Vorwarts"*da, bu yayının yöneticisi Stampfer, Ocak 1919'da şöyle yazıyordu: *"Sovyetler sistemi, işçi konseylerinin siyasal iktidarının sistemi olarak, bizim demokrasi ilkesine dayalı sosyal demokrat programımızın inkârıdır."* S.P.D. devrime güç katacak seçimlerin en kısa zamanda yapılmasını istiyordu: Toplumsal düzenin değiştirilmesi, ancak daha sonra düşünülebilirdi. Bu değişiklikler de, durum ne olursa olsun, çok ağır bir biçimde gelişebilirdi. Spartakistler Birliği, bu tutumu devrimden vazgeçmek saydığı için programa şiddetle karşı çıkmaktaydı. Rosa Luxemburg 1918 Kasımı'nda *"Rote Fahne"*de şöyle yazıyordu: *"Bütün iktidarın çalışan sınıfların, işçi konseylerinin ve askerlerin elinde olması, devrim eyleminin, bu iktidarda hak iddia eden hasımlar önünde pekiştirilmesi. İşte, devrim hükümetinin çaba harcaması gereken yön budur! Millet Meclisi'ne tutunanlar, devrimi frenlemiş ve bilerek ya da bilmeyerek, onu burjuva devrimi dönemine geriletmiş olurlar.*

Bunu yapan, ya burjuvazinin maskeli bir ajanı ya da küçük burjuvazinin bir ideologudur." O dönemde Azınlıkçı Sosyal Demokrat Partı'yi (U.S.P.D.) temsil eden Karl Kautsky ise,1918 Kasımı'nda, *"bir çeşit tuhaf Marx'çılık yandaşlarının, Sovyetler'den yana ve Millet Meclisi'ne karşı düşünceler ileri sürdüklerini, bu kişilerin ıktisadı güçlükleri şiddet yoluyla çözeceklerine inandıklarını"* yazıyordu. Bu çelişkiler ve ideolojik düşüncedeki bu kutuplaşma, ayaklanma durumundaki Almanya'da, iktidar mücadelesi sırasında ortaya çıktı. Bilindiği gibi, Rosa Luxemburg Ekim 1917 Devrimi'nden sonra Rusya'da sovyetlerin rolü konusunda eleştirici bir tutum içindeydi ve yine bilindiği gibi S.P.D. yöneticileri 1918-1919'dan önce, programlarında toplumsal amaçların ağır bastığını anımsatıyorlardı. Spartakistler Birliği'nin radikalizmi, burjuvazinin, devrime, yalnızca kendi çıkarı için sahip olacağı korkusundan doğmuştu. Öte yandan, S.P.D'nin ılımlılığıysa , orta sınıfların desteğini, ya da hiç olmazsa yansız kalmalarını sağlamak isteğiyle açıklanıyordu. Bu destek, devrimin zafere ulaşması için temel koşul sayılmaktaydı.

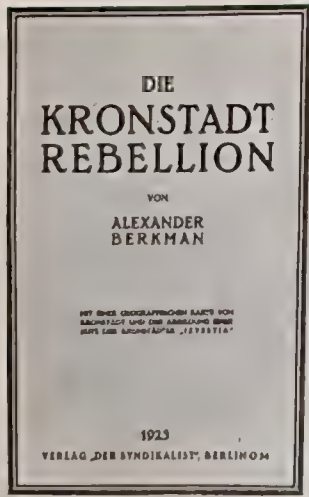
Böylece, siyasal devrimi ya da toplumsal devrimi büyük dönüşüm programı içinde ortaya çıkaran şeyin, tarihsel koşullar olduğu söylenebilir. XX. yy. devrimlerinin yol göstericiliği olgusu Jakobenlerin ideolojik evriminde de görülebilir. Devrim iktidarının iç ve dış düşmanlara karşı savunulması, 1793 Sonbaharı'ndan sonra Fransa'da en önemli parola olmuştu.

Hiçbir devrim, amaçlarını, yalnızca iktidar mücadelesiyle sınırlandıramaz. Yeni toplumsal, iktisadi ya da manevi düzenle ilgili tasarılar, devrim mücadelesi için zorunludur. Olaylar ve taktik zorunluluklar karşısında daha esnek kalabilen ideolojilerin, başarıya ulaşma olasılığı en yüksek ideolojiler oldukları söylenebilir.

Cromwell, başlangıçta toplumsal amaçlar için mücadele edeceğini belirtmişti ama, iktidara gelince devrim yoluyla kurulmuş siyasal otoritesini güçlendirmekle yetindi. Cromwell'e karşı çıkan *leveler*'lar (Levelers) ve önderleri Lilburn, demokrasi ilkelerini savunuyor ve İngiliz Devrimi'nin hem siyasal hem de toplumsal alandaki ideolojik süreçlerinin gerçekleşmesini istiyorlardı. Cromwell ile leveler'lar arasındaki büyük çatışma akıllara şöyle bir soru getirir: Devrimin gerçekleşmesi ve devrim çabasını sürdürme ya da sürdürmeme konusunda devrim ideolojilerinin davranışı nasıl olmalıdır?

İktidar güçlendikten sonra, Fidel Castro'yu desteklemek amacıyla yayımlanan bir Küba afişi.

Devrimin temel ideolojisini sürdürme çabaları, iç ve dış düşmanlarla mücadelede önemli bir öğedir. Üstte, Mayakovski'nin 1920'de yaptığı bir afiş görülüyor.



Alexander Berkman'ın "Kronstadt Rebellion" (Kronştadt Ayaklanması) adlı yapıtının kapağı.

Devrimin Başarısı ve Başarısızlığı Karşısında İdeoloji

Hitler, iktidara geldikten sonra, sosyalist ve devrimci örgütler karşısında fazla güçlük çekmedi. Sosyalist partiyle komünist partiyi ortadan kaldırmak amacıyla zora başvurdu. Bunun için, nasyonal sosyalist eylemi, sendikacılığın parlak sözleriyle süsledi ve 1 Mayıs gününü ulusal bayram ilan etti. Hitler'e göre gerçek tehlike Nasyonal Sosyalist Parti içinde onun, görünüşte sosyalist nitelikli toplumsal dönüşüm programına ciddi olarak inanan ve sınırlı bir devrimle yetinmek istemeyen güçlerdi. Ordunun kesin desteğini sağlamak isteyen Hitler, nazi ideolojisine toplumsal radikalizm damgasının vurulmasına izin veremezdi. Bu yüzden, daha iktidara gelmeden, tehlikeli gördüğü Otto Strıner'i partiden atmakta tereddüt etmedi. 1933'te de "devrim"in (!) gerçekleştiğini ve sonuçlandığını açıkladı. S.A'yı bu yeni durumu kabul etmeye çağırdı. Hitler, *"devrim kalıcı bir durum değildir, zaten öyle olmasına izin verilemez. Devrim eylemi başarıya ulaşınca, evrimin güvenli yoluna yönelmelidir"* demekteydi. Oldukça karışık ve etkisiz bir biçimde de olsa kolektivist bir ideolojiyi benimseyen, buna dayalı bir eylemi sonuna kadar geliştirmek isteyen ve iktidar mücadelesi sırasında en önemli partizan grubunu oluşturan daha radıkalist öğeler, iktidara gelindikten sonra bir sıkıntı nedeni, hatta bir tehlike olmuşlardı. Röhm'ün yönettiği S.A. örgütünün durumu buydu. Gücünü, yalnızca bu örgütten alan Röhm, Hitler için etkili ve tehlikeli bir hasım olamazdı ama, gerçek sorun, genel strateji ve ideolojik program çerçevesindeydi. Hitler iki çözüm yolu arasında seçim yapmak zorundaydı: Ya nasyonal-sosyalist karşı-devrimi sürdürecekti ya da "ikinci devrim" için baskı yapan ve nasyonal sosyalist ideolojinin ilk ortaya konduğu biçimde uygulanmasını isteyen güçlerden kurtulmaya çalışacaktı. Toplum yapısını dönüştürmeyi amaçlayan bir eyleme girişmek, Hindenburg'la ordunun düşmanlığını çekebileceği gibi, uluslararası düzeyde beklenmedik sorunlara yol açabilirdi. Hitler de, bu yüzden, Röhm'ün örgütünü ortadan kaldırmayı seçti.

İktidara gelindikten sonra ortaya çıkan ideoloji ve uygulama ikilemi, bütün devrim ve karşı-devrim süreçlerinde görülür. Rusya'da da Ekim Devrimi sonuçlandıktan sonra, muhalefete karşı ideolojik ve siyasal mücadele karmaşık biçimde ve değişik düzeylerde yürütüldü. Kısacası, en güç evre, iktidara rakip olan Menşeviklerle sosyalist devrimcilere karşı mücadele olmadı. Bu alanda Menşevikler oldukça çabuk ve gösterişli başarılar kazandılar. Oysa, iktidar çatışması ya da Bolşevik programla dolaysız ilişki içinde oluşan programlarla gruplaşmalar konusunda durum farklı oldu. Burada, Maknovsçina olayı anımsanabilir: Maknovsçina Ekim Devrimi'nden az sonra Güney Ukrayna'da, Avusturya-Alman işgaline ve karşı-devrimci güçlere karşı baş gösteren yaygın bir köylü ayaklanması sırasında Nestor Makno adlı anarşist bir köylünün kurduğu özerk bir örgüttü. Çok iyi donatılmış güçlü bir orduyu özerklik ilkesine dayanan ve hiçbir siyasal partinin müdahalesini kabul etmeyen bir kırsal komünler sistemi destekliyordu. Köylülerin *"Küçük Baba"*sı Makno, bildirilerinde şöyle demekteydi: *"Köylülerin ve işçilerin özgürlüğü yalnız onlara aittir; bu konuda hiçbir sınırlamayı hoşgörüyle karşılamayacaklardır. Köylüler ve işçiler, yaşamlarının bütün alanlarında dilediklerı ve uygun gördükleri biçimde davranmak, örgütlenmek ve kendi aralarında uzlaşmak zorundadırlar.(...) Maknovsçina üyeleri onları hıçbir zaman yönetemezler; zaten yönetmek de istemezler."*

Çarın zindanlarında anarşistliği benimseyen, ancak her şeyden önce, kendi kendini yetiştirmiş bir eylem adamı olan Makno'nun yanı sıra, Volin (V. M. Eichenbaum) gibi ideologlar da ortaya çıktı. Bunlar kendilerini anarşist "Hür Sovyetler" kuramını işlemeye adamışlardı. Bolşevikler, Denikin ile Vrangel'in "beyaz" güçlerine karşı silahlı mücadelede, Maknovsçina örgütünün yardımından yararlanmayı bildiler. Ne var ki askeri yenilgi tehlikesi uzaklaşınca Troçki, Kızıl Ordu birliklerini Makno'nun üzerine sürmekte tereddüt etmedi. Bolşevikler, sosyalist eylemi yüzyıldan fazla süreden beri anarşik eylemden ayıran ideolojik tartışmaları anımsayarak, anarşizm ile aralarındaki derin ideolojik uyuşmazlığı ortaya koydular. Çeyrek yüzyıl sonra, İspanya İç Savaşı'nda tarih bir kez daha yinelendi.

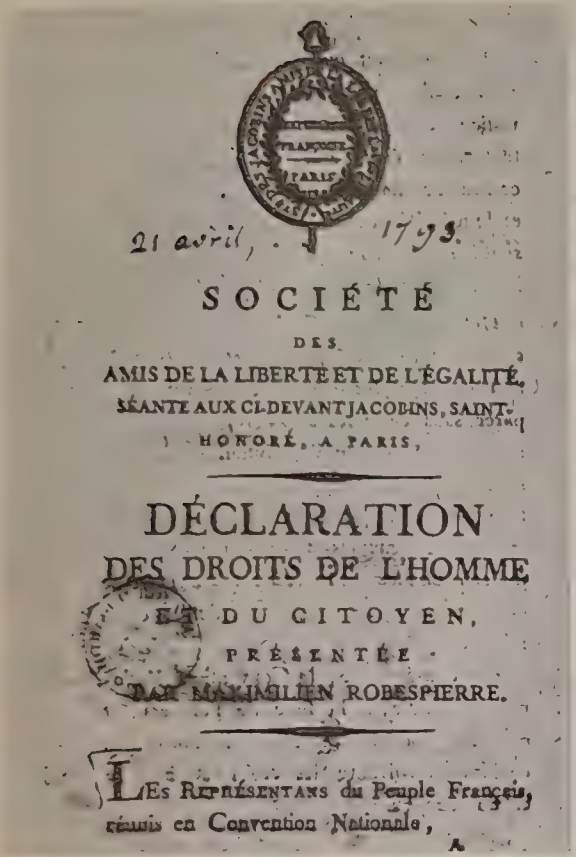
Mücadele edilmesi en güç muhalefet, Bolşevik Partisi'nin kendi içinde çıkan ideolojik muhalefet ol-

du. Daha 1918'de, Buharin, Osinski ve Radek'ten oluşan "komünist sol" grup, Brest-Litovsk barışına ve yeni idare yöntemlerine saldırdılar. Osinski şöyle yazıyordu: *"Sosyalizmi ve sosyalist örgütü proletaryanın kendisi yaratmalıdır, öyle olmazsa bunların gerçekleşmesine olanak yoktur; onların yerine başka bir şey ortaya çıkar: Devlet kapitalizmi."* Lenin, buna karşılık olarak, Bolşeviklerin ideolojik alanda kabul etmek zorunda kaldıkları uzlaşmanın somut durumlarda kaçınılmaz olduğunu, "sol komünizm"in "parti ruhunun ve iç disiplininin" inkârına yol açtığını ve "bu durumun proleteryayı burjuvazi yararına bütünüyle savunmasız bıraktığını" öne sürüyordu. Ayrıca "devlet kapitalizmi şimdiki duruma oranla ileri bir adım olacaktır" demekteydi. Lenin'e göre, sosyalist devrim programının gerçekleştirilmesini ertelemek, "bir adım geri" atmak ve bunun bir zorunluluk olduğunu kabul etmek gerekiyordu. (Nitekim Bolşevik programının toplumsal radikalizminde çeşitli evrelerin görülmesi de bu yüzdendir. Sosyalist devrim programının 1905 Devrimi sırasında tehlikeye düşmesi, Duma'ya katılındığı dönemde zayıflaması; 1910'lu yıllarda güçlenmesi; Şubat Devrimi zafere ulaştıktan hemen sonra yeniden zayıflaması; Ekim Devrimi öncesinde yeniden doğması.)

"Solcu komünistler", hemen, partinin dogmalara uygun davranılmasını savunan kesimine katıldılar; ama, daha sonraki görüş ayrılıkları, parti iktidarına ve bürokratik merkeziyetçiliğe yönelttilen eleştirileri canlandırdı. "İşçi Muhalefeti"nin ideologu Kollantay "geçmişten kalan ve yıkmak istediğimiz burjuva sistemine, yapıları gereği sıkı sıkıya bağlı olan" uzmanlar kullanılmasını protesto etmekteydi. Kollontay, iktisadi yönetimin sendikalara verilmesini ve "demokratik ilkelerin tümünün gerçekleştirilmesini" istiyor ve şöyle diyordu: *"Partinin canlanmasının ve programında belirtilmiş ilkelere yeniden dönmesinin ilk ve temel koşulu budur. (...) İşçi Muhalefeti'nin üzerinde ısrarla durduğu ikinci koşulsa, proleter olmayan bütün üyelerin partiden atılmasıdır."* Bu muhalefet, ayrıca, haber alma ve eleştirme özgürlüğünün hiç kısıtlamasız uygulanmasını ve bütün parti militanlarının inançlarına saygı gösterilmesini istemekteydi. İşçi Muhalefeti, Moskovalı işçilerden destek aldığı için oldukça güçlüydü. Bu yüzden, iktidardaki grup, onları tasfiye etmekte çok güçlük çekecekti.

İşçi Muhalefeti'nin ilkeleriyle ilgili sözlere, Troçki şöyle karşılık veriyordu: *"İşçi Muhalefeti, demokrasi ilkelerini fetiş haline getirdi. (...) Parti, işçi sınıfının o andaki gereksinimlerini göz önüne almaksızın, kendi diktatörlüğünü korumak zorunda kaldı. Diktatörlük, her zaman işçi demokrasisi biçimsel ilkesine dayanmaz."* 1921 Martı'nda, İşçi Muhalefeti grubu partiden kovuldu, ama aynı anda, iktidardaki güçlerde yeni bir çatlama

Çin Kültür Devrimi döneminden, "Devrim aleyhtarlarını devirelim, Rus revizyonistlerini devirelim" yazılarının yer aldığı bir afiş.


21 avril, 1793.

SOCIÉTÉ
DES
AMIS DE LA LIBERTÉ ET DE L'ÉGALITÉ,
SÉANTE AUX CI-DEVANT JACOBINS, SAINT-HONORÉ, A PARIS,

DÉCLARATION
DES DROITS DE L'HOMME
ET DU CITOYEN,
PRÉSENTÉE
PAR MAXIMILIEN ROBESPIERRE.

LES REPRÉSENTANS du Peuple Français, réunis en Convention Nationale,

Robespierre tarafından Ulusal Konvansiyon'a sunulan "İnsan Hakları Bildirisi."

görüldü: Kronştad ayaklanması

Finlandiya deniz üssüne bağlı gemicilerin başkaldırmasının, Rus Devrimi'nin gelecekteki akışı ve uluslararası komünizm akımı açısından önemini büyütmek güçtür. Bu ayaklanma, devrimin öncüsü. "Rus Devrimi'nin gururu ve onuru" olarak nitelendi. Bu denizciler, devrimci iktidarda hak iddia ediyor, kendi topluluklarını savunmak için silahlı ayaklanmaya geçiyorlardı. Devrimin önderleriyse, eylemin birliğini korumak, disiplinin ideolojiden üstün olduğunu kanıtlamak için, denizcileri ezmeye karar verdiler. Gerçekten de, Kronştadlı isyancılar, dolaysız halk iktidarı programının gerçekleşmesini, bürokrasi düzeninin kaldırılmasını, devlet kapitalizminin yerini özgür emeğe dayalı sosyalist rejimin almasını istemekteydiler; onlara göre, Şubat ve Ekim Devrimleri'nden sonra bir "üçüncü devrim" yapmanın tam zamanıydı.

Bu ayaklanmanın devrimin kurumlaşmasına ve siyasetin bir parti elinde tekelleşmesine karşı yarattığı tehlike, Bolşevik Partisi içinde bir muhalefet akımına yol açtı. İktidara geldikten sonra yapılacak en önemli işin, iktisadi sistemin etkili biçimde işlemesini sağlamak olduğunu öne süren Lenin, toplum desteğinin sağlanması ve iktidarın korunmasının, devrim programındaki kolektivist amaçlardan daha önemli olduğuna inanmaktaydı. Kronştad ayaklanması da, bu gerekçeyle bastırılacaktı.

Devrimin, derhal gerçekleşmesi ile kitlelerin umudu arasındaki çelişki, Çin'de de, devrim ideolojisinin ve etkinliğinin yukarıdan aşağıya önem kazanması gibi özel bir duruma yol açtı. İktidarın dizginlerini ele geçirmek için hizipler ya da gruplar arasındaki mücadeleyi bir kez daha bir yana bırakalım. Mao Dzı-dung, "Kültür Devrimi" yoluyla, kitlelere devrimci atılımı vermek ve onları, devrimci kurumlardaki doku sertleşmesi ve bürokratik sistemin iktisadi yönetimde ve iktidar hiyerarşisinde güçlenmesine karşı çıkmaya itmek istiyordu. Ne var ki, aşırı boyutlara ulaşan siyasal "temizlik", devletin bütün yapısını tehlikeye sokmaya başlayınca bu uygulamaya son verildi; bunun bedeliniyse, Kültür Devrimi ideolojik programının gerçekleşmesi uğrunda canla başla çalışan genç önderler ödedi.

Devrimler tarihinde devrimi sürdürmek, devrimci coşkunluğu yukardan aşağı doğru aşılamak amacıyla büyük kamulaştırmalara başvurulduğu da görülmüştür: Stalin' in kolektifleştirme girişimleri; Robespierre, Saint-Just ve Couthon'un Ventôse yasaları yoluyla yüzlerce mülkü, küçük mal sahipleri yararına kamulaştırmak istemeleri gibi.

Ne var ki, devrim ideolojisi her zaman yerini iktidarın korunmasında ortaya çıkan siyasal zorunluluklara bırakmak durumunda kalmıştır. Devrimci aktivizm, ideolojik bir kolektivizmden kaynaklanır ve onunla birlikte yürür; bunların, iktidarın uygulanmasıyla uzlaşması güçtür. Robespierre şöyle diyordu: *"Cumhuriyetin savunucuları, Sezar'ın ilkesini benimserler; yapılacak şey kalmadığı düşünüldüğü sürece, yapılmış hiçbir şey yok demektir."*

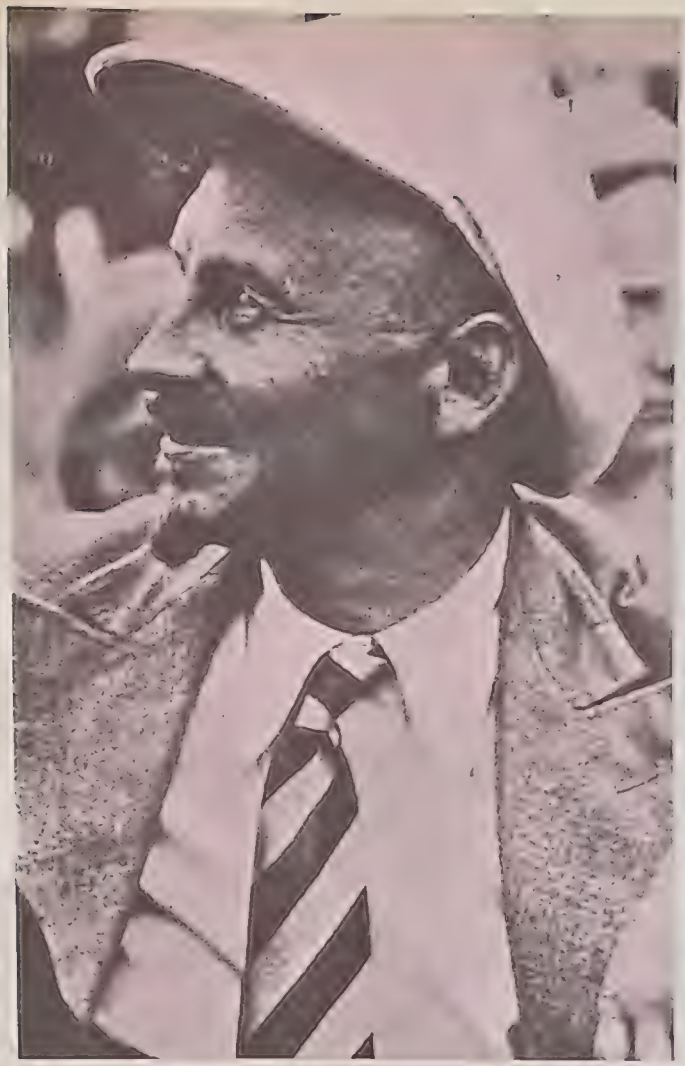
Devrimci eylem bir kez iktidara gelince, toplumsal programının ve vaat ettiği şeylerin en önemli bölümünü, belirsiz bir tarihe ertelemek zorunluluğuyla karşı karşıya kalır. Oysa, halk kitlelerini ona çekmiş olan şey, o program ve vaatlerdir

Bu durumda, devrim iktidarının safları içinde doğan her başka devrim ideolojisi, her başka kolektivist akım, ona toplumsal tabanını kaybettirme tehlikesi taşır. İktidarda bulunan grubun, devrim ideolojisinin gerçek temsilcisinin kendisi olduğunu, öteki bütün grupların yalancı, demagog ya da çıkarcı, aşırı solcu (goşist), revizyonist ve dogmalardan sapmış olduklarını kanıtlamaya çalışmasının nedeni budur

Devrim İdeolojisi ve Eski Kurumlar

Mirabeau, daha 1790'da, Ulusal Meclis'te yaptığı konuşmalardan birinde, gelecekle ilgili dramatik bir soruyu ortaya atıyordu: *"Eski Rejim ortadan kaldırıldı, eski kurumlar yıkıldı; ama eskilerin yerini alması gereken yeni kurumlar henüz kurulmaktan uzak. Yenisini yapmaya çalışmadan yıkma eylemini sürdürmek doğru mu? Her şeyi yıkmak mı gerekiyor?"* Ve, kaygılarını kanıtlamak için, bazı bölümlerinin yeni baştan yapılması, bazı bölümlerinin tepeden tırnağa onarılması, bazı bölümlerininse yüzeysel bir modernleştirmeden geçirilmesi gereken eski bir evi örnek veriyordu. Robespierre, 1793'te onu yanıtlayacaktı: *"Görevinizi yerine getirmeniz için, sizden önce var olanın tam tersini yapmanız gerekir."* Ne var ki, böyle radikal formüllerin yanı sıra Saint-Just'ün *Fragments sur les institutions républicaines* (Cumhuriyetçi Kurumlar Üstüne Parçalar) adlı kitabında ortaya atmış olduğu formüller gibi, Eski Rejim'in başlıca kurumlarından birinin korunması için pratik önlemler alınmaktaydı: *"Mülk eşitliği kuruntudan başka bir şey değildir"* diyen de Robespierre'di. Özel mülkiyet dahil bütün eski kurumların kökünden yıkılmasını öne sürenler, yalnızca Babeuf, ondan önce de, daha belirsiz biçimde de olsa, Anrajeler ve Hebert'çilerdi

Bunun karşıtı olan tutuma, 1918-1919 Alman devrim ortamında Kautsky'nin desteklediği programda rastlanabilir. Bu programda, toplum yaşantısının bütünüyle felce uğramasına yol açmamak için, eski iktidar mekanizmasını yıkmamak gerektiği savunuluyordu: Asker ve İşçi Konseyleri iktidarın denetimini elde tuttukları sürece böyle bir mekanizmanın yaşama-



sı devrimi tehlikeye atamazdı. Buna karşılık, Rusya'da Ekim Devrimi'nin zafere ulaşmasından hemen sonra, Lenin, eski kurumların tümünün ortadan kaldırılmasını zorunlu bulmaktaydı. Çünkü, küçük burjuvazinin orta tabakalarını devrimi desteklemeye itmek için, bunun zorunlu yol olduğuna inanıyordu.

Kurumlar sorunu, siyasal ve iktisadi çerçeveyi aşıyor, eski toplumun kültür örneklerine de başka ahlak örnekleri yayılıyordu. Devrim programlarının, bu miras karşısında somut siyasal ortama oranla daha radikal olduğu kolayca gözlemlenebilir. Siyasal ortamdaki gerçek, eski kurumların önemleri azaltılsa bile yaşamlarını zorunlu kılıyordu. Devrimin başarıya ulaşmasından sonraki geçiş dönemi kavramı, toplumsal düşünce ve davranış biçiminde zorunlu bir dönüşüm programına uygun düşüyordu. Nitekim, Lenin'e göre böyle bir dönem sosyalizm öncesi iktisadi ve toplumsal evrimi tamamlamakla kalmamalı, aynı zamanda toplumun zihniyetini de değiştirmeliydi. Bununla birlikte, genellikle iktidar proleteryanın elinde bulunduğu zaman, kurumların dönüşümü, devrimci bir özellik almalı, yani başka devrimlere gerek kalmadan reformlarla gerçekleştirilmeliydi

Oysa, Çin Devrimi yöneticilerinin tutumu farklı oldu. Gerçekten Mao, daha 1930'larda sürekli bir devrimden yana olduğunu belirtiyordu. Mao, "insanlık henüz gençlik aşamasında bulunduğuna" göre, demokratik devrimden sosyalist devrime; sosyalist devrimden komünist devrime geçecek yola devam etmek ve ilerlemek gerektiği kanısındaydı ve bu devrimlerin her biri geçmiş rejimin kurumlarını tasfiye etmek zorundaydı. Ancak, bu devrimlerin dinamiğini ve zamansal sınırlarını belirtmek gerekiyordu. Duraksama ve kararsızlıklar da, işte bu konuda ortaya çıktı. Çinli ideolog Dai Fang, 1959'da,

Üstte, "solcu komünistler"den Karl Radek, Gregoriy Zinoviyev'le birlikte.

Üstte, solda, Rusya'da, sağ muhalefetin önderi olunca partiden uzaklaştırılan ve rejime karşı çıktığı için ölüme mahkûm edilen Nikolay Buharin.

Devrimin iktidar uygulaması sırasında iç bölünmeler de söz konusu olur. Rus Devrimi sırasında Troçki olayı buna anlamlı bir örnektir. Resimde, 1937'de Meksika'ya varan Troçki görülüyor.

Devrim birçok kez geçmişin değerlerine sahip çıkar. Bu anlamda, Fransız Devrimi'nin Eskiçağ'dan, özellikle eski Yunan ve Roma dünyasının özgürlük geleneğinden aldığı değerler özellik taşır. J. D. Ingres'in 1812'de yaptığı bu tabloda, "Acrona galibi Romulus, Jupiter tapınağına zengin ganimetler getirirken" görülüyor.

sürekli devrimin, "duraklama ve ara vermeden bir devrimin ötekini izlemesi" anlamına geldiğini yazıyordu: *"Ülkemizin kapitalist sanayi ve ticareti, bütünüyle kapitalist girişim aşamasından, özel kişilerle devletin sermayelerinden oluşan karma girişim aşamasına böyle geçmiştir."* Aynı şey, Dal Fang'ın birbirini izleyen dört dönüşüm biçiminde tanımladığı tarım kesimi için de geçerliydi.

Sürekli devrimin, halk bilincindeki devrimci gerilimi desteklemesi gerekiyordu; ama, değişimlerden yarar sağlayabilmek için, bir solukta değil, adım adım ilerlemek gerektiği de unutulmamalıydı: *"Sürekli devrim kuramıyla, devrimin gelişmesinde evreler kuramını kaynaştırmak gerekir."* Bu ikinci kuram, nicel değişikliklerin nitel atlamalara dönüştükleri varsayımına dayanır. Demek ki, devrimin birbirini izleyen evrelerini birbiriyle karıştırmamak gerekir. Çünkü böyle bir karıştırma "hem sağ, hem de sol oportünizm"e yol açabilir. Bir başka ideolog, Huang Ksian ise şöyle yazmaktaydı: *"Toplumun gelişmesi içinde duraklamadan ilerlemesi olayı, kaçınılmaz biçimde, sürekli devrime yol açar. Ancak, toplumun kesintili gelişme sürecinde evreler vardır."* Bu Kian ise, sorunu, daha da açık biçimde ortaya koyar: *"Sürekli devrime ve devrim gelişmesindeki evrelere ilişkin kuramsal ilkeler, sosyalist devrim başarıya ulaştıktan sonra da uygulanma alanı bulur."* Çin Devrimi ideologları, Ekim Devrimi'ninkilerden çok farklı olarak, iktidara gelindikten sonra kuramsal dönüşümlerin perspektiflerini inceliyor, geçiş dönemine güvenmiyor ve yapısal dönüşümün birbirini izleyen evrelerine devrimci bir içerik vermeye uğraşıyorlardı. Bu içerik, kitlelerin devrime katılmasını sağlayabilecek güçte olacaktı.

Çin Kültür Devrimi sırasında görülen, geçmişin kültür anıtlarının yıkılması olayı, devrim geriliminin bir görünümü oldu. Bu yüzden, yıkım uygulaması, yetkililerce desteklenmediyse de, hoşgörüyle karşılandı. Ender de olsa, öteki devrimlerde de benzer durumlara rastlanır. Rusya'da Ekim Devrimi'nden sonra, fütüristler eski kültürün bütünüyle suçlanmasını istiyorlardı. Ama, gerek Lenin, gerekse onun eski hasmı ve devrimden sonraki kültür örgütü sorumlusu Anatoli Lunaçarski, buna kesinlikle karşı çıktılar. Devrimin, geçmişin kültürüne seçmeci bir tavırla yaklaşmasını istiyorlardı. Aynı biçimde Fransız Devrimi sırasında da, feodal geçmişin bütün anıtlarının yıkılmasını değilse bile, bütün kültür mirasının "topluca" reddedilmesini isteyen sesler yükseldi. Ne var ki, devrim yetkilileri bu olayda da sözü edilen uygulamaya karşı çıkmışlardı. Yalnızca, Lavoisier'yi ölüm cezasına çarptıran yargıcın tutumu bir istisna sayılabilir. Lavoisier deneylerini bitirebilmek için infazın üç gün sonraya ertelenmesini istediğinde, yargıç şu yanıtı vermişti. *"Cumhuriyetin, bilginlere gereksinimi yoktur."* Ama gerçekler, kültürde bu tür bir radikalizme uygun düşmüyordu. Fransa'da Konvansiyon, 1793'te özel bir kararnameyle bütün akademileri kapatmıştı; ama ne var ki, birkaç yıl sonra Enstitü'yü kurdu. Bu konum içinde ortaya çıkan bitmez tükenmez tartışmalar, değişiklikler ve karşılıklı suçlamalar, "geçmişe dönüş" düşüncesini güçlendiriyor ve eski araştırma programlarının yeniden ele alınmasını sağlıyordu. Enstitü'de bunlar olup biterken, ülkede son derece önemli olaylar gelişiyor, Napolyon, iktidarı ele geçirmeye hazırlanıyordu.

Yeniden Hitler'cilik örneğine dönüldüğünde, bu akım oldukça değişik bir strateji ve ideolojik tutum görülür. Hitler'e göre, 1933-1934 yıllarında nazi "devrim"i sonuçlanmıştı; çünkü gerçekte, "devrim"in bu alandaki amaçları sınırlıydı; oysa 1933'ten sonra, kültür ve top-

Robespierre hayranı olan ve devrim sırasında etkin bir rol oynayan J. L. David'in "Leonidas Thermopylai'de" adlı tablosu.

lumsal zihniyet "devrimi" başladı. Ancak, bu, Rauschning'in ünlü sözleriyle, bir "nihilizm devrimi"; bir başka deyişle özgürlük, adalet, gerçek, yasa, bireyin bağımsızlığı ve sorumluluk duygusu ile değerleri yıkmayı amaçlayan bir karşı-devrim oldu. Nazi karşı-devrimi, bu değerlerin yerini başkalarıyla değil, yalnızca "Führer"e ya da "Alman ruhuna bağlılık"la doldurmak istedi. Hitler, toplumsal zihniyetin yeniden kurulması ve nazi diktatörlüğü, rejimi eski kurumların karşısında yeterince korur diye düşünmekteydi. Bunun için, iktisadı denetleyen toplum tabakalarının rejimi desteklemesini sağlamak zorundaydı. Hitler'le yandaşları-özellikle ordunun mareşal Blomberg'in önderliğindeki tutucu öğeleri-arasında Şubat 1938'de anlaşmazlık baş gösterdi. Bu öğeler yeni rejimden Weimar Cumhuriyeti'nden önceki toplumsal düzeni yeniden kurmasını bekliyorlardı. Anlaşmazlık, nazi önderine, rejimin amacının, "geçmişi yeniden yaratmak" anlamına gelmediğini gösterme fırsatı verdi.

Nazi deneyi dışta tutulursa, devrim başarıya ulaştıktan sonra eski kurumların yıkılması ya da sürdürülmesi sorununun, yalnızca ideolojik gerçekleştirmeler düzeyinde önem taşıdığı söylenebilir. Daha önce görüldüğü gibi, devrim ideolojileri için, "restorasyon" sorunu, kaynaklara, doğal bir duruma ve insanlığın altın çağına dönmek demektir. 1789 Devrimi'nden sonra Fransızların Eskiçağ'ın klasik cumhuriyetlerinde örnek aramaları gibi, Üçüncü Dünya halkları da, sömürgeciliğe karşı yapılan devrimlerden sonra, kendilerine sömürge öncesi geçmişten alınmış kuramsal örnekler yarattılar. Demokratik rejimlerin devrilmesinden sonra kurulmuş diktacı iktidarlara karşı yapılan devrimlerdeyse, "devrimci restorasyon" daha başka bir biçime bürünür: Burada, diktacı iktidarın yıktığı ya da yozlaştırdığı değer ve örnekleri yeniden bulma söz konusudur. Bu sürece, özel koşullara uydurulmuş da olsa, 1848'de Fransa'da rastlanır.

Devrimci Program ve Ütopyanın Gerçekle İlişkisi

Devrim ideolojilerinde iki tip program ayırt edilebilir: Bir yandan özgürlüğe kavuşmayı, bireyin ve insan topluluklarının özgürlükten yararlanmasını önleyen bütün engellerin ortadan kaldırılması amaçlanarak, devrim sonrası toplumun yeniden kazanılmış özgürlüklerden yararlanmayı bileceği varsayılır; öte yandan, toplumsal yaşantıyla insan doğası arasında uyumu gerçekleştirecek biçimde kurulacak yeni toplumun çizgileri çizilmeye çalışılır. Ama, bu ikinci kategori programlarının, toplumsal gelecekle ilgili bu toplu kavramların, devrimin gelişme süreci içindeki yeni toplum anlayışları nedir?

1959'a kadar, Castro'cu eylem, ılk kategorilere sokulabilecek bir program çerçevesinde kendi amaçlarını belirledi. Fidel Castro, tek amacının, 1940'ın demokratik anayasasına dönülmesi ve bu anayasanın uygulanması olduğunu defalarca belirtmiş; ayrıca, hem devletleştirmelere hem de devrim diktatörlüğüne karşı olduğunu açıklamıştı. Ne var ki, Castro, Küba Devrimi'nin başarıya ulaşmasından sonra, karşı olduğunu söylediği şeyi gerçekleştirmek zorunda kaldı. Küba sosyalizminin ideologları, geleceğin toplumunun çizgilerini belirlemeye ve kuruluş biçimini yaratmaya hazırlandılar. Küba'da devrim alanını toplu bir ideolojik program ortaya koymaya

iten şey, devrimin zafere ulaşması ve iktidarı pekiştirme gereği oldu.

Fransa'da Saint-Just'ün toplumsal anlayışı, devrimci düşünceler tarihinde olağandışı sayılabilecek bir olaydır. Saint-Just'ün anlayışında, evrensel mutlulukla ilgili kolektivist bir ütopya söz konusudur. Bu ütopya, devrimin kesin zaferinin uygulamadaki güvencesizliğine karşı bir panzehir, bir karşı-güç olacaktı. *"Büyük adamlar yataklarında ölmezler"* biçimindeki inanışın ötesinde, devrim her tür tehlikenin ve düşman devletlerin tehdidi altındaydı. Oysa, "imparatorlukların çöküş nedenleri üstünde içtenlikle düşünmüş olan kişinin, imparatorlukların onu savunan yalın bireylerden değil, ölümsüz kurumlardan güç aldıklarına" inanması gerekiyordu.

İnsan yaşamını eğitim, iktisat ve hatta özel yaşantı gibi aşamalar olarak düşünen Saint-Just ütopyası, son derece özgünleşmişti ve gerçekte, iktidar kullanımının zorunlu kıldığı uzlaşmalara ve devrimin başarılarının geçici özelliğine karşı bir tepki oldu. Jakobenler insanın kurtuluşuyla yetinmek niyetinde değillerdi; yepyeni bir düzen kurulmasını amaçlıyorlardı. Robespierre'i "Yüce Varlık" dinini kurmaya iten de Saint-Just'ün bu inançları oldu. 8 Thermidor günü verdiği son söylevde, Robespierre'e, saf bir devrim tutkusunun var olduğunu, bu tutku olmadan *"büyük bir devrimin, başka bir devrimi, yıkan korkunç bir suç olduğunu"* söyleten de bu inançlardır. Devrimci kolektivizm, ideolojisinin gerçekleşmesi konusunda kuşku beslediği için, ütopyacı bir anlayışta çıkış yolu buluyordu: Jakobenler böylece, toplumsal gerçekliğin direnmesi karşısında, devrim ideolojisi kurallarına bağlı kalmak zorunda kaldılar.

Fransa'da 1848 Devrimi'nin yöneticileriyse çok farklı bir tutum takındılar. Blanqui, devrimin başarıya ulaşmasından sonra, halkın kendi iradesini kendiliğinden dile getirebileceğine artık inanmıyordu. Bu yüzden, devrim çalkantısının bir başlangıçtan başka şey olamayacağını savundu. Bununla birlikte, yeni toplumu kuracak gücün halkın kendisi olması beklenemezdi. Blanqui'ye göre topluma, geleceğin ideoloji anlayışını sağlayacak ve onun devrimci eylemini yürütecek kimseler, örgütlenmiş komplocu gruplar gerekliydi. Devrim sırasında uğranılan başarısızlıklar, kullanılan araçlar konusunda kuşku uyandırıyordu; ama, önerilen radikal programın uygunluğu kuşku götürmezdi.

Bir başka durum, devrimden önce sınırlı amaçlar savunan ve devrim sonunda iktidara gelen kişilerin, sözgelimi İngiltere'de Cromwell'in, Fransa'da Lamartine'in durumuydu. Bunlar, aşırı ölçüde geniş bir radikal programa karşıydılar. Uzlaşmadan ve devrimci dönüşümlerin ertelenmesinden yanaydılar ve temel başarıları sağlamak ve korumak istiyorlardı. Cromwell ile leveler'lar arasındaki anlaşmazlık, devrim stratejisinden çok ideoloji konusundaydı. Cromwell ideolojik alanda, monarşinin kaldırılmasını çok büyük bir bilinmeze atılmak gibi görüyorduysa da, Lilburne'den pek uzakta sayılmazdı. Monarşinin kaldırılması girişimi, güç bir dönemde iktidarın zayıflamasına yol açabilirdi. Her şeyi kaybetmek tehlikesini göze almaktansa, ulaşılan başarılarla yetinmek kuşkusuz daha iyiydi.

Devrim ideolojilerinin toplu anlayışları, devrim uygulamasında anlamlı bir ağırlık kazanabilir. Gerçekten de Cromwell, Lamartine ya da Rusya'da Şubat 1917'de işbaşında bulunan geçici hükümet, Lenin ya da Mao'nun boyun eğmek zorunda kaldıkları kadar büyük uzlaşmaları benimsediler. Mao ile Lenin, aslında bu uzlaşmalara ana programın gerçekleşmesi için, geçici çareler olarak katlanmışlardı. Lenin, 1921'de basın özgürlüğü konusunda Myasnikov'a yazdığı mektupta, mücadelenin temel ideolojik amaçlara ulaşmak için verildiğini, ancak, somut amaçların da ortaya konulması gerektiğini öne sürüyor ve şöyle diyordu: *"Biz mutlaklara inanmıyoruz."* Temel ideolojik amaçların gerçekleşmesinden geçici olarak vazgeçişi haklı göstermek için, somut amaçlar anımsatılır. Bu düşünce tarzı, temel ideolojik amaçların gerçekleşmesinde görülen yavaşlığı, çeşitli biçimlerde usa yatkın kılar.

Devrim ideolojilerinin kavramları, evrensel bir değer yüklendikleri ölçüde, toplu bir özellik kazanırlar. Bütün devrimler, evrensel değerler için mücadele olarak tanımlanmakla birlikte, bugüne kadar hemen hepsi, açıkça ulusçu bir özellik kazanmışlardır. İngiliz Devrimi örneğinde, evrensel değerlerle ulusal gerçekleşme arasında hiçbir çatışma olmadı; çünkü bu tür amaçların sınırlandırılması, yalnızca ulusal toprak bütünlüğüne getirilen sınırlamadan oluşuyordu.

SAGGIO STORICO.

SULLA

RIVOLUZIONE

DI

NAPOLI

SECONDA EDIZIONE

CON AGGIUNTE DELL' AUTORE.

Cedo cur vostram reipublicam tantam perdidistis tam cito?
P. A. p. Cic. de Sen.

MILANO

Dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. Stampatore-Librajo, *Corsia de' Servi N. 596.*
1806.

XVIII. yy'dan beri, devrimlerin aktif mi, pasif mi oldukları sorunu tartışılmıştır. Solda, bu konuda en iyi çözümlemeyi yapan Vincenzo Cuoco'nun "Napoli Devrimi Üstüne Tarihsel Deneme" adlı yapıtının kapağı görülüyor.

Küba'da "Gerillalar Günü" ilan edilen 8 Ekim'i anmak için hazırlanmış bir afiş.

Evrensel değerlerin duyurulması, devrimci ulusçuluk görünüşleriyle çatıştığı zaman, bu çelişki kendiliğinden ortaya çıkıyordu. Robespierre, devrimin yalnızca Fransa için değil, bütün evren için yasalar yarattığını, Fransa'da baş gösteren devrimin öteki halkları da uyandırdığını, devrim başarılarının onlara da ulaştığını açık bir biçimde belirtirken, aynı zamanda Fransız halkının öteki halklardan iki bin yıl ileride olduğunu, savaş sırasında bu halkların desteğine güvenilemeyeceğini, çünkü henüz zorbalığın boyunduruğu altında uyuduklarını yineliyordu. O andaki zorunluluklar, programın evrensellliğinin gizli tutulmasını gerektirmekteydi Bu yüzden Robespierre, Fransız sömürgelerindeki zencileri özgürleştirmek isteyenlerin cumhuriyeti zayıflatmayı amaçladıklarını, dolayısıyla devrim düşmanı oldukla-

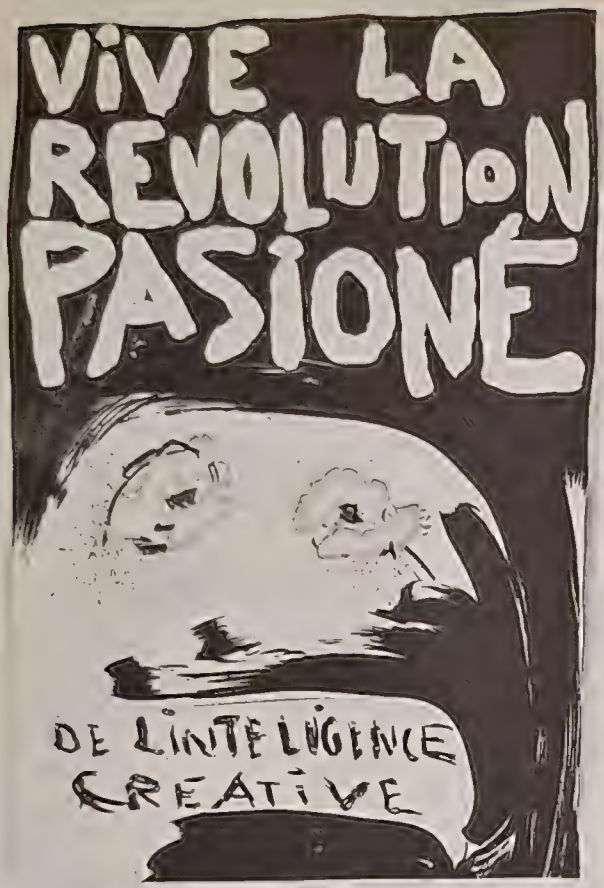
rını söylüyordu. Dış ve iç güçlükler karşısındaki devrim, her yandan tehdit edilince kendi içine kapanır ve devrimci ulusun çıkarlarını ön plana alabilmek için yüksek nedenler bulur: 1848'de Polonya devrim eyleminin yardım çağrısına Lamartine şu karşılığı veriyordu. *"Fransızların kanı, Fransa'ya aittir."*

Bu kesit altında, ulusal sorunlar karşısında sosyalist eylemlerin davranış evrimi tutku dolu bir ideoloji serüveni olmuştur. "Ulus" sorununu devrimci mücadeleye ve proleteryanın dünya çapında yükselmesine bağımlı tutmakla birlikte Marx ve Engels, bazı halklara özel bir rol tanıyorlardı. Engels 1848'de Almanlara İslav dünyasına uygarlık götürme rolünü vermekteydi. Kapitalizm yolunda gelişmenin derecesini, çeşitli halkların devrim davasına yararlılıklarının temel ölçütü sayan inanış, bilimsel sosyalizm kurucularının sömürge halklarının kurtuluş savaşlarına güvensizlik duymalarına yol açıyordu. Çünkü, onlara göre, bütün kurtuluş eylemleri tarihsel gelişimin frenlenmesi tehlikesini doğurmaktaydı XX. yy'ın başlarında, emperyalizm kuramının sosyalist eylem ortamındaki gelişmesi, Hollandalı sosyalistleri, hatta Kautsky'yı, köle halklarının mücadelesi karşısında yeni bir tavır almaya itti. Bu halklar, emperyalizmin sömürgeleşmiş ülkeler üzerindeki baskısı göz önüne alınırsa, devrim stratejisi açısından günden güne artan bir önem kazanıyorlardı. Bolşevikler, proletarya devriminin yayılma merkezini emperyalizm zincirinin en zayıf halkasına yerleştirerek, stratejilerini yeniden kurdular. Bu yeni strateji, sömürge halklarına devrimci bir rol tanıyordu. III. Enternasyonal'in bu konuda özellikle de Çin olayında yaptığı seçme değişimleri bilinmektedir. Bu konuda, tek bir örnek yeterli olacaktır 1920'de toplanan II. Komintern kongresi sırasında Hintli komünist H.N. Roy, Lenin'e karşı çıkarak yalnızca sömürgeleşmiş ülkelerdeki ulusal kurtuluş devrim eylemlerine güvenilebileceğini, bunları reformcu ulusal eylemlerden ayırmak gerektiğini ve sömürge devrimlerinin, kalkınmış ülkelerdeki proleter devrimlerinin vazgeçilmez ön koşulu olduklarını öne sürdü Roy, birkaç yıl sonra, Komintern'in temsilcisi olarak gittiği Çin'de geçirdiği deneyden sonra, sömürgeleşmiş ülkelerin iktisadi gelişmesini göklere çıkaracak ve devrimci "serüvenciliği" suçlayacaktı.

Ona göre, Stalin, III. Enternasyonal'ı bu tür serüvencilige doğru itmekteydi. Roy, bu tutumundan dolayı Komintern'den atılacaktı

Gelişmiş ülkelerde siyasal mücadelenin gerekleri burada (İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra halk demokrasisine dayalı ülkelerin yaratılmasından doğan sorunlar söz konusu değildir) komünist partilerini, evrenselci programa ulusal özellikler katmaya ve sosyalizme giden çeşitli "ulusal" yollardan söz etmeye zorladı. Bu arada da ideolojik parçalanmalar ortaya çıktı İtalyan Komünist Partisi'nin eski

Geçmişin kişilerini, olaylarını, anılarını yeniden canlandırma eğilimi, gerçekten tarihsel bir değişmez öğe sayılabilir. Üstte, böyle bir Küba afişi görülüyor.



Mayıs 1968'de öğrenci gösterileri sırasında Paris sokaklarında görülen bir afiş.

yöneticilerinden Alfonso Leonetti, 1931'de, Togliatti'yi, İtalya'nın "kendine özgü" özelliklerine aşırı önem verdiği için kınamaktaydı. Leonetti, *"ülkemiz salçalı makarnanın tek ülkesi olduğu gibi, şimdi de istisnalar ülkesi oldu"* diyordu. Ona göre bu tür bir ulusal özgürlük arayışı, pratikte, Bolşevik deneyin de Rusya'ya özgü olduğu varsayımına, dolayısıyla evrensel stratejiyi ve devrim ideolojisini her ulusun kendi imgesi içinde belirleme tehlikesine yöneliyordu. Sorunu herkesten iyi anlayan ve ortaya çıkaran, Antonio Gramsci oldu.

Sovyetler'in durumunda, "ulusal" sorunun kuramsal çözümleri, açık olduğu ölçüde anlaşılmazdı, göğüs gerilecek gerçeklerse çok çetindi. Kuramcı çözüm yolları, devrimci kardeşlik bakımından "eşit halklar federasyonu" kurmaktaki pratik olanaksızlığın ideolojik yolla gizlenmesine mi yarıyorlardı acaba? Siyasal ılımlılık, devrimin başarıya ulaştığı ülkelerde, evrensel devrim stratejisiyle ulusal ya da yayılımcı çıkarların uzaklaştırılmasında zorluklar doğurdu.

Daha önce devrimin sonuçlanması konusunda değişik tutumlar gözlemlenmişti. Bu tutumlar, doğal olarak, her defasında farklı anlamlar kazanıyordu. Fransız Devrimi sırasında Feuillant'lar, temel amaçlara ulaşıldığını ve bundan sonraki dönüşümlerin kendiliğinden oluşan bir evrim yoluyla meydana gelmesi gerektiğini açıkladıkları zaman, devrim, olanaklarını ve erekliğini kaybetmişti. Che Guevara için Küba Devrimi, Castro Latin Amerika halklarına "yalnızca silahlı mücadelenin özgürlük getirebileceği" savını terk ettiği an son bulmuştu. Guevara için "barışçı geçiş" kavramı, devrim sürecinin sonu demekti.

Aslında, bütün devrimlerde, o devrimlerin sonunu belirten bir duraklama anı gözlemlenebilir: Yapılar sağlamlaşır; yeni toplumsal roller belirlenmiş görünür, programlarda ağırlık, yıkım hedeflerinden çok, yapım hedeflerine yönelir. Ama, bu hiçbir zaman, ideolojik hedeflere ulaşıldığı ve devrim öncesinde verilen sözlerin tutulduğu anlamına gelmez. Bu görüş 1640 İngiltere Devrimi gibi, sınırlı programlı bir devrim durumunda bile geçerlidir. Yeni iktidar, kendini ideolojik aşırılıklara son vermek zorunda hisseder: Sözgelimi, Napolyon'un Jakobenlere karşı demeçleri; Çin Kültür Devrimi önderlerinin durdurulması; Lenin'in "çocukluk hastalığı" ile mücadelesi; 1934'te *"sosyalizm eşitçiliği gerektirir"* sözünün "Marx'çılığa ihanet etmek" anlamına geleceğini söyleyen Stalin'in demeçleri vb Devrim galipleri yeni iktidarı güçlendirmek için, devrim mekanizmasını durdurmak zorundadırlar İdeolojiye uyulmazsa, ideoloji susturulur

Yukarıda verilen açıklamalar süresince kullanılan az sayıda örnek somut tarihsel durumlarda ve çeşitli toplumsal güçler oyununda ideolojiyle devrim arasındaki ilişkiyi zayıflatmaz kuşkusuz: Bu ilişkilerin tarihsel boyutu, birinden ötekine değişir. Onlara anlam kazandıran da bu değişmedir. Ayrıca, gerek ideolojilerin, gerekse devrimlerin, kökende değilse bile, en azından tarihsel oluşlarında, bir "sınıf" olayı oldukları gerçektir Buysa ideolojilerin ve devrimlerin ortak bir ölçüyle değerlendirilmelerini güçleştirir. Ama burada tarihsel karşılaştırma sınırları içinde, düşüncelerle kişilerin eylemleri arasındaki, kişileri eyleme iten toplumsal anlayışlarla bu çalkantının usa yatkınlaştırılması arasındaki ilişkileri gösterilmeye çalışılmıştır

Ideolojiler, insanların deneylerine biçimlenmiş bir anlatım kazandıran ve bireyleri kolektif eylemler içinde bir araya toplayan beraberliklerdir. Öte yandan, ideolojiler, Gramsci'nin dediği gibi, toplumsal kaynaşmaların çimentosu, siyasal bir sistemin işlemesi için zorunlu bir toplumsal onay etkenidirler. Devrim sürecinde ideolojilerin gerçeğe nasıl uyarlandıklarını birçok kez gördük. İdeolojilerin devrim amaçları açısından önemlerinin az olduğunun kanıtı bu mudur acaba? Devrimsel durumların özelliği, haklı olarak, düşüncelere ve sözcüklere aşırı duyarlılıktır Devrimlerin akışı sırasında, doğmakta olan düzenin gerçek ilişkilerini maskelemek ve düzeni tutarlı kılmak için çelişkileri gözlemek amacıyla , ideolojilere başvurulur İdeolojiler, ayrıca, kitlelerin mücadelesini ve yeni sistemi haklı çıkarmak zorundadırlar. Eski düzeni yıkma zorunluluğu doğrulandıktan sonra, ideolojilerden, kişiyi, toplumsal evren içine sokmakta yararlanılır. ●

Devrimler ve Edebiyat

Yaratıcı Etkinlikle Devrim Arasındaki İlişki

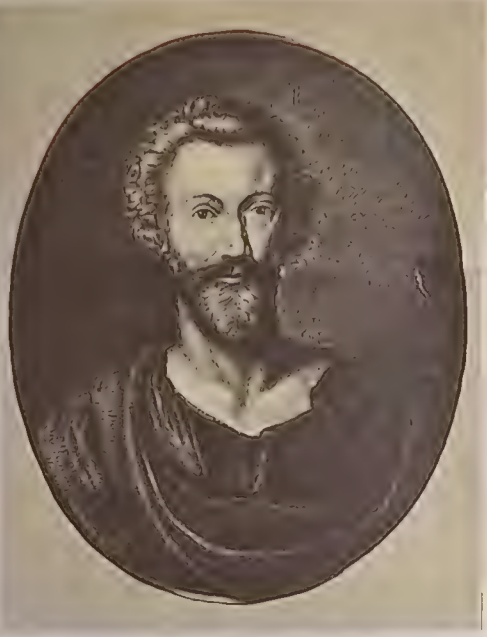
Yaratıcı etkinlikle devrim arasındaki ilişkinin ne olduğu, ne olabileceği, ya da ne olması gerektiği sorusu birçok kez ortaya atılmıştır. Olayların hemen hemen sürekli biçimde doğruladığı yanıt ise, bu ilişkinin en azından, tartışmalı olduğudur. Kuşkuşuz, bu ilişki zamana, fırsatlara, siyasal ideolojilere, estetik inançlara ve sanatçıların kişiliklerine göre değişir. Dolaylı bir ilişki olduğundan, genel eğilim, bu iki etkinliği birbirinden kesinlikle ayırmaktadır: Ya sanat ya da devrim. Kısacası, şunun doğru olduğu söylenebilir: Hiçbir sanatçı, yaratıcı etkinliğin kısıtlayıcı öğesi olarak, gerçeğin ağırlığına ya da araya girmesine göz yummadığı gibi, soyutlama ya da kesinlikle "yararsız" bir anlatım tehlikesine kapılmadan da, gerçekten vazgeçemez. Sözgelimi, Albert Camus'nün yorumuna göre yaratıcılık, bir anlamda "her zaman" dünyanın inkârıdır; öte yandan da, dünyanın inkârına yol açan şey, dünyada (toplumda) eksik olandır.

Aslında her sanatçı ister istemez, bir ideoloji taşıyıcısıdır. İdeolojisi kabul edilir ya da edilmez. Ama, ideolojik olan her şey, devrimci demek değildir. İster kurulu bir otoriteye karşı şiddetli bir başkaldırı sayılsın, ister düşüncelerin ve kurumların şiddetsiz, ama kökten değişimini oluştursun, bu devrim değil, devrimci "durumlar"ın belirtisidir. Böyle bir belirti "tarihsel" diyebileceğimiz bir devrimin, ya ideolojik-kültürel ortamını hazırlayarak öncülüğünü yapar, ya eylem anında ona eşlik edip destekler (propagandaya dönüşen ve hızlı bir biçimde kendini gösteren edebiyat; gazetecilik; kuramsal, polemik yergiler; vb.) ya da devrimci geçmişi anımsayıp yücelterek, öğeler çıkararak onu izler. Gerçekte, bu son durum, yani devrim sonrası "durum", edebiyatın bir "rejim"e bağlandığı, dolayısıyla da en az devrimci sayılacak anıdır. Şematik biçimde gösterilen ve edebiyat tarihinde görülen (edebiyat, yapısı gereği herhangi bir ideolojiye katılmakta direnmediği sürece) bu üç andan en ilgi çekicisi ve en sık rastlananı, her ne kadar, geniş anlamda devrimden çok bir başkaldırma anı olarak tanımlanabilirse de birincisidir.

Burada ayaklanma, başkaldırma ve devrim arasında bir ayrım yapmak gerekli görünüyor. Ayaklanma ve başkaldırma terimleri,kesin bir devrimci öğreti tarafından desteklenmeyen bireysel eylem anlamına gelir. Devrim ise olayların rasyonel bir görünüşüdür; eylem

Milton'ın "Samson Agonistes" (Can Çekişen Samson) adlı yapıtından bir sahne.

Solda, Milton'ın yanı sıra, İngiltere'deki edebiyat yaşantısını canlandıranlardan biri olan Andrew Marvell.



Sağda, İngiliz ozanı John Donne.

halinde felsefedir, bir düşünceye, bir programa uygun biçimde oluşan bilinçli bir eleştiridir ve önceden çizilmiş bir geleceğin kurulmasına yöneliktir. Sanatçının, "güncel" gerçeklerden kurtulamadığı için, "dünyayı tek başına yeniden kurmak" amacıyla gerçeğe karşı çıktığını, bireyci bir tahammülsüzlük duygusundan yola çıkıp kuşkuyu, sürekli olarak bir araç gibi kullandığını ileri süren kavramı benimsersek, edebiyat ile devrim arasındaki ilişkinin güçlü bir diyalektik baskıyla nitelendirildiğini anlarız.

Bir başka deyişle sanatçı, devrimci eylemin bazen önündedir, bazense onunla aynı paraleldedir; eylem, kurumlaştırılmış, toplumsal bir örgüte dönüştürülünce ondan ayrılır. Geçici bir kopma görevi taşıyan öncü eylemlerin durumu budur. Öncü eylemler, devrimden (estetik bir devrim de olsa) "önce" yaşarlar, devrimin taşıyıcılarıdırlar ve bu yüzden de sönmeğe mahkûmdurlar. Gelişirlerse, sürdürülürlerse biçimleşirler (biçimci bir edebiyatı doğururlar): Toplum bir burjuva toplumuysa, onunla bütünleşirler; toplum başarılı bir devrim sonucuysa, artık öncü sayılamayacak kadar bozulurlar.

"Ozanlar dünyanın kabul edilmeyen yasa koyucularıdır" diyordu Shelley. Dilin yalanlarından kuşkulanan Eflatun ise, ozanları, cumhuriyetinden uzak tutuyordu. Birbirinin karşıtı olan bu iki tutum, rastlantısal değildir. Hem yasa koyucu, hem ozan kalabilmek için, yasaya karşı gelmeleri gerekir; gerçeği, her defasında düzeltmelidirler. Bu anlamda gerçekleştirilen ve tamamlanan her yaratıcı yapıtın, geleneğin çizgisini altüst ettiği ve gerek şimdiki zamanı, gerekse geleceği değiştirdiği için, genel olarak devrimci bir itişi vardır. Ama kronolojik bir kesinlikle devrimle çakışmaz

Düşünce tarihi ile devrimler tarihi arasındaki ilişki açık ve dolaysızdır; buna karşılık, devrimler tarihi ile edebiyat tarihi arasındaki ilişki değişken, diyalektik, döneme ve fırsatlara uygun biçimde etkilidir.

Şöyle de denilebilir: Sanat yapıtı toplumsal sarsıntıları kesin bir siyasal amaçla yansıtmadığı gibi, onlardan "dengeli" bir biçimde etkilenmez de; *"devrimci"* diye nitelendirilebildiği zaman değiştirmek istediği şey, bir kurumlar dizisi değil, hiçbir zaman kurumlaştırılmayacak bir örf-âdet topluluğudur.

Bu durumda düşünce tarihi ve edebiyat tarihi aynı noktada nasıl birleşebilirler? Burada, söz konusu ilişkinin birtakım kısmi örnekleri sunulacak, dolayısıyla da daha ayrıntılı tarihsel bilgi gereksiz kılınmış olacaktır.

İngiltere: Çatışmalar Zamanı

Camus gibi gerici sayılmayacak bir yazar bile sanatta başkaldırmanın özünü, eleştiri ve yorumun değil, yaratıcılığın dile getirdiğine inanıyordu. Başka bir deyişle eleştiri, yorum ve sanat arasında bir ayrım yapıp, ilk iki düşünce etkinliğinin sanatın birer anlatımı olduklarını dolaylı yoldan inkâr ediyordu. Ne var ki, başkaldırma ve (ya da) devrim durumlarında, eğer bir tepki gösteriyorsa, yazar, tepkisini eleştiri ve yorum yapıtlarıyla açıklar. Demek ki, bu tür çalışmalar da sanat sayılabilir. XVII. yy. İngilteresi'nde, ilk burjuva devrimlerinden biri sayılabilecek iç savaş çağında, edebiyat önemli sınırlara ulaştı. Dönemin başlıca yazarları devrimci bir siyasal-ideolojik tartışmaya doğrudan doğruya bağlanmadılarsa da, bazılarının, sözcüğün geniş anlamıyla toplumsal sorunlar üstünde kafa yormuş oldukları kesindir. Aslında, iç savaşın nedenlerini kesinlikle anlayabilmek ve bu savaşı destekleyen düşünce temellerini kavrayabilmek için, yaratıcı-fanatik yapıtları okumak mutlaka gerekli değildir; ama Ortaçağ düşüncesinden çağdaş düşünceye geçiş döneminde, sözgelimi Sir Thomas Browne (1605

-1682) gibi bir incelemecinin ve özellikle John Milton (1608-1674) gibi bir ozanın katkısını unutmamak gerekir. Sir Thomas Browne, *Religio Medici* (Hekimlerin Dini, 1642) adlı yapıtında din ve bilim çatışması gibi bir sorunu incelemeye koyulmuş, *Pseudodoxia Epidemica* (Sahte İnayet Salgını, 1646) adlı yapıtındaysa halkın düştüğü yanlışlıkları tartışmıştır; ne var ki, vardığı sonuçların doğruluğu kuşku götürür.

Milton'a gelince *Paradise Lost* (Yitik Cennet, 1667) gibi bir başyapıtla şiirin doruğuna yükselen bu büyük ozan, dinsel devrimci bir tutumdan siyasal devrimci bir tutuma ve devrimci partilerin sağ kanadından sol kanadına geçerek ve sonuçta, kendinden çok değişik yazarların düşüncesiyle beklenmedik biçimde birleşerek, yaşamının yirmi yılını, düşünce özgürlüğü uğruna çetin bir savaşta harcamıştır. Çatışmanın iki mezhep arasında (Anglikan ve Püriten) yer aldığını söylemek fazla basite kaçmak olur. Her ne kadar, sık sık dinsel temalara değinilmişse de, din kavramının o çağda günümüzdekinden çok daha geniş olduğunu ve derin içermeler kapsadığını anımsamak gerekir.

Winstanley, Harrington ya da Neville gibi kişiler, savaşın mülkiyet ilkesi için yürütülen bir mücadele olduğunu kabul ediyorlardı. Toplumsal kuramlar da o dönemde gelişmeye başladı. Edebiyat çalışmaları, böylesine güncel ve ilgi çekici sorunlarla ilişki kurmakla büyük bir yergi yüklenerek, yaratıcı yapıttan çok, kuramlara ve kalem tartışmasına yöneldi. Konularını ve amaçlarını anlayabilmek için, bazılarının adını sıralamakta yarar vardır: Gerrard Winstanley'in, insanların hiç kimseye arazi kirası ödemeden yaşamak, kazmak, bellemek, ekin ekmek hakkını savunan *A Letter to Lord Fairfax*'ı (Lord Fairfax'a Bir Mektup, 1652), *A Vindication of Those whose Endeavour is only to make the Earth a Common Treasury, called Diggers* (Kazıcı Denilen ve Tek Çabası Toprağı Ortak Bir Hazine Haline Getirmek Olan İnsanların İsteği, 1649) adlı yapıtı ve *"Yüce Yaratıcı Akıl, toprağı hayvanların ve insanların ortak mülkü olarak yaratmıştır"* görüşünü savunan *The True Levelers Standard Advanced, or, The State of Community opened and presented to the Sons of Man* (Gerçek Leveler'in Programının Sunuşu,ya da İnsanoğullarına Açıklanan ve Sunulan Ortaklık Devleti) adlı kitabı; Peter Chamberlain'in *The Poor Man's Advocate* (Yoksulun Avukatı) adlı yapıtı; Samuel Hartlib'in devletin daha geniş toplumsal görevler yüklenip bilim ve sanayi sorunlarına sorumlu olarak katılmasını öneren *Description of theFamous Kingdom of Macaria* (Ünlü Macaria Krallığının Betimlemesi) adlı ütopyası; Püriten inancı açıklayan kitapların halk arasında en çok tutulanı olan John Bunyan'ın *The Pilgrim's Progress* (Hacının Yolculuğu) adlı kitabını etkileyen Richard Overton'un *The Arraignement of Mr. Persecution* (Bay Baskı'nın Parlamento'da Sorguya Çekilmesi, 1645) adlı yapıtı; James Harrington'ın tarihin maddeci bir tanıtmasını yapan, diyalektik süreci açıklayan ve sonraki yüzyılın Amerikan siyasal ve iktisadi düşüncesini biçimlendiren *Oceana* (1656) adlı yapıtı.

İngiltere burjuva edebiyatının başlıca kişisi "Yitik Cennet" adlı yapıtıyla John Milton'dır.

En ünlü ozanlara gelince bunlara örnek olarak Winstanley, Andrew Marvell (1621-1678) ve yukarıda sözü edilen Milton gösterilebilir.

Şiirlerinin çoğuna bakıldığında metafizikçiler arasında sayılması gereken Marwell, ateşli bir siyaset adamıydı. Yakın arkadaşı Milton'a, dışişleri bakanlığında yardımcılık etti. Cromwell onuruna yazılmış birçok şiiri arasında, *An Horation Ode upon Cromwell's Return from Ireland* (Cromwell'in İrlanda'dan Dönüşü İçin Horatius Tarzında Şiir) ile, Cromwell'in ölümünde yazdığı ağıt sayılabilir. Ama ozanın ideolojik inançları, en lirik yapıtlarında bile belirir. Bir görünüm güzelliği karşısında duyulan heyecanın boşalması olan ve hemen hemen mistik bir "kendinden geçme" vurgusu taşıyan *Appleton House* adlı yapıtı gerçekte, diyalektik bir sürecin şemasını izler.

Milton'ın durumu çok daha anlamlıdır. *Paradise Lost*'un ozanı, konularının yürekliliği ve derinliğiyle yeni düşünce kavramlarına destek olan, edebi niteliklerini hiç yitirmeyen yergiler yazmıştır. Charles I'in idamından kısa süre sonra kaleme aldığı *The Tenure of Kings and Magistrates* (Kralların ve Yöneticilerin Görev ve Yetkileri) adlı yapıtında, bir kralın ya da bir zorbanın yargılanmasının ve suçlu bulunursa idam edilmesinin yasalara uygun olduğunu söyler. Latince *Pro Populo Anglicano Defensio* (İngilizcesi *Defense of the English People*:İngiliz Halkının Savunması) adlı yapıtındaysa, bu ilkeyi *"Kral Charles'a Kraliçe Gerçek'i Yeğledim"* sözleriyle pekiştirir. *The Doctrine and Discipline of Divorce*'da (Boşanmanın Öğretisi ve Disiplini) boşanmanın ateşli bir övgüsünü yapar; edebi açıdan en kusursuz incelemelerinden biri olan *Areopagitica*'daysa sağduyunun bir seçim olduğunu; insanların, seçme olanağına ve özgürlüğüne sahip olurlarsa sağduyuyu seçe-

Milton'ın şiirini yazdığı Chalfont-St. Giles'deki kır evi.

ceklerini vurgulayarak, en geniş düşünce ve söz özgürlüğü için mücadele eder.

Bununla birlikte, yapıtlarında yer yer çelişkiler görülür. Milton'ın yapıtlarında, onun kadar büyük sanatçılar olmayan çağdaşlarında rastlanılan geniş kapsamlı bir "demokrasi" kavramının bulunduğu söylenemez. Ozan, hiçbir zaman, sözgelimi Lilburne gibi, insanların "doğuştan eşit; iktidar, onur, yetki ve yücelik açısından benzer" oldukları görüşünü savunmamıştır.

Ama "sağduyu gücüne sağduyu ile eğilenler"e seslendiğinde ve bir sınıf sınırlandırılması önerdiğinde, kuşkusuz bunu yalnızca "en iyilere ve en aydınlara" bir ayrıcalık tanımak için yapmıştır. "Can çekişen özgürlüğün son sözleri" saydığı durumun savunmasında, insanların çaresizliği, bir rehbere gereksinim duydukları inancını daha da pekiştirir. *Samson Agonistes* (Can Çekişen Samson, 1671) adlı manzum tragedyasında *"Genişlemekte olan ulusları bozan/Kusurları yüzünden onları esarete bağlayan/Özgürlük yerine kölelik için/Kolay bir kölelik için/Duyulan güçlü sevdadan başka nedir?"* der.

Günümüzde bazı eleştirmenlerin, Dalila'yı siyasal bir kişi ve bütün tragedyayı ideolojik bir alegori saymaları bundan dolayıdır.

"Ulus için öğretici" bir şiir olan *Paradise Lost*'ta da, Milton'ın düşünceleri ile siyasal etkinlikleri arasında bağlantılar bulunur. Yukarıda belirtildiği gibi, insanın çöküşünü kaleme alan Milton, insanın tarihe karşı sorumluluğunu da görmezlikten gelemezdi. Son kitapta, çöküşün sonuçları açıkça belirtilmiştir: *"Hiçbir şey zorbayı bağışlatamaz; oysa buna karşın istibdat gerekli bir kötülük oluyor."*

Püriten Miras ile Özgürlük Kıpırdanışları Arasında Amerika

Yüzyıl sonra Amerika'da Püriten mirasla ulusal ruh ve bilincin kurulmasına yönelen özgürlükçü kıpırdanışlar arasında, devrimi destekleyen temel nedenler değişmemiştir. Jonathan Mayhew, Charles I'in idamının 100. yılında yaptığı konuşmada, ahlaksal-dinsel seçimle, liberal-siyasal yöntemler arasında bir ilişki bulunduğunu belirtiyordu. On üç Amerikan devletinin temsilcileri tarafından imzalanan *Bağımsızlık Bildirisi*'nin ilk maddelerinden biri, İngiliz Digger'larının ve Leveler'larının öne sürdükleri ilkeleri yinelenmekteydi *"Bütün insanlar eşit yaratılmıştır Onlara Yaratıcıları, zaman aşımı tanımayan bazı haklar vermiştir (...) yaşama, özgürlük, huzur peşinde koşma."* Yeni "aydınlanma" (illuminisme) inancının desteklediği yergi savaşı da sürmekteydi. Bu savaş, durup dururken filizlenmemişti. John Adams'ın daha sonra yazdığı gibi: *"Lexington'da bir tek kan damlası dökülmeden önce (...) devrim, halkın düşüncesindeydi."* Devrimi yazarlar hazırladı ve savundu: Edebiyatı belirli bir amaca yönelik bir silah sayan; biçime aşırı önem vermeden kullanan; biçim inceliklerinden çok, etkileyici heyecana, yerginin çarpıcılığına inanan yazarlardı bunlar

Bu yazarların başlıcaları John Dickinson, Thomas Paine, John Adams ve Thomas Jefferson'dır. Amerika'nın bağımsızlığından önce, belki de en büyük ulusal siyaset yazarı olan John Dickinson (1732-1808) *Letters From a Farmer in Pennsylvania to the Inhabitants of the Britsh Colonies* (Bir Pennsylvania'lı Çiftçinin İngiliz Sömürgeleri Halkına Mektupları) adlı yapıtında İngiliz yönetimine karşı çıktı. Thomas Paine (1737-1809), bağımsızlık davasına bağlandıktan sonra, ABD'nin siyasal özerkliğini savundu; *Common Sense*'ı (Sağduyu, 1776) ve bu akımın en önemli edebi belgesi sayılan *The Rights of Man*'ı (İnsan Hakları, 1791-1792) yazdı; Fransız Devrimi'nin ilkelerini savundu; İngiltere'de cumhuriyetçi bir anayasanın benimsenmesi için mücadele etti ve bu yüzden Fransa'ya kaçtı; orada önce Konvansiyon üyesi seçildi, sonra terör döneminde eziyet gördü. A.B.D'nin ikinci başka-

nı olan John Adams (1735-1826) *Thought on Government* (Hükümet Hakkında Düşünceler, 1776) ve *A Defence of the Constitutions of Government of the United States of America Against the Attack of Mr. Turgot* (Mr. Turgot'nun Saldırısına Karşı Amerika Birleşik Devletleri Anayasalarının Savunması) gibi yapıtlar verdi. A.B.D'nin üçüncü başkanı olan Thomas Jefferson (1743 -1826), *Bağımsızlık Bildirisi*'ni hazırladı; devrimi yöneten duyguyu sonuna kadar savundu; hükümet çalışmasında bu duygunun kaybolmak tehlikesinde olduğunu sezdiği zaman ise Filippo Mazzei'ye *"... siz gittikten sonra siyasetimizin yönü kesin biçimde değişti. Savaşta bizi yöneten o soylu özgürlük ve cumhuriyetçi hükümet sevgisi yerine Anglikan, kralcı ve soylu bir parti türedi; bize İngiliz hükümet biçimlerini zorla kabul ettiren bu parti, açıkça özünü de kabul ettirmek istiyor"* diye yazmaktan çekinmedi; *Notes on the State of Virginia* (Virginia Eyaletiyle İlgili Açıklamalar, 1783) ve *The Act for Establishing Religious Freedom* (Din Özgürlüğünü Kurmak İçin Yasa) adlı yapıtlarında, *"Tanrı ruhu özgür yaratmıştır, geçici cezalarla, suçlamalarla, yetersizliklerle onu bastırmak için girişilen bütün deneyler, yalnızca ikiyüzlülük ve aşağılık alışkanlıklarını yaratmaya yarar"* görüşünü yineledi

Doğrudan doğruya yaratıcı alanda, Amerikan edebiyatı "ulusal" sayılabilecek yapıtlar veremedi. İngiliz örneklerinin etkisi ağır bası-

JOANNIS MILTONI
Angli
PRO POPULO ANGLICANO
DEFENSIO
Contra
CLAUDII ANONYMI, alias SALMASII,
Defensionem
REGIAM.
LONDINI,
Typis DU GARDIANIS.
Anno Domini 1651.

Üstte, solda, Milton'ın, 1651'de basılan, "İngiliz Halkının Savunması" adlı kitabının birinci sayfası.

Üstte, sağda, John Reesing'in, "Milton's Poetic Art" (Milton'ın Şiir Sanatı, 1968) adlı yapıtının kapağı.

Solda, aralarında Voltaire, Diderot ve D'Alembert'in bulunduğu bir edebiyatçılar toplantısı.

Aydınların devrime katkısı, Amerikan-Bağımsızlık Savaşı'nda daha karmaşıktır. Çünkü, yalnızca halkla kral arasındaki ilişkileri değil, bir sömürge durumundan ulusal bütünleşmeye geçiş sorununu da kapsar. Sağda, üstte ve altta, D.W. Griffith'in 1924'te yönettiği "Amerika" filminden iki sahne görülüyor.

yordu. Buna karşılık, birçok yaratıcı yapıt, daha önce başlayan ve çeşitli nedenlerden bakır kalmış bölgelerde yaşamanın zorlukları, sömürgecilerin, sürgünlerin, başkaldırıların özel nitelikleri; daha geniş ve her yeri henüz bilinmeyen coğrafi bir çevreyle dolaysız, serüven nitelikli ilişkiler, vb'nden dolayı Avrupa havasından ayrılıp, günümüzde "Amerikan" olarak adlandırılabilecek özellikleri elde etti. Bu havanın tipik kişisi, devrimci kaynaşmalarda, sözgelimi bir Thomas Paine gibi açık ve canlı bir karşı koyma tavrı almamışsa da, Benjamin Franklin'dir (1706-1790). B. Franklin, aklın savunucusu oldu. Devrimin bazı ilkelerini destekledi, köleliğin ortadan kalkmasını savundu ve yerlilerin, Kızılderililerin sorununu kavradı. Ne var ki, ahlakçı yönü, akılcı bir bütün içinde, alt tabakaları sıkıntıdan ve sefaletten kurtarabilmek için gerekli toplumsal eylemin, acımaya değil de, eşitliğe dayanması gerektiğini anlamasına engel oldu. Çok geniş kültürlü, çok çalışkan, çağının en önde gelen kişileri ile ilişki içinde bir insan olan B. Franklin, dikkatini ve ilgisini çeken her şeyle uğraştı; bilimsel deneyler yaptı ve en değişik konularda, felsefeden incelemeye, iktisat siyasetinden okulların örgütlenmesine, bacalardan paratonere, nüfusbilimden edebiyat reformuna, yüzmeden satranca, tüten bacaların onarımından zevkli düş görme sanatına kadar yazılar yazdı. Ama düzyazısı, yalnızca *Autobiography* (Özyaşamöyküsü, 1868) adlı yapıtında, öğretici ve gazeteciliğe uygun havasını aşıp, açık ve somut bir özellik almıştır.

A.B.D. yurttaşlığına geçen Fransız asıllı J. Hector St. John de Crèvecoeur'ün (1735-1813) yapıtları, çok daha ölçülüdür: Özellikle de J. J. Rousseau'nun insanlığın doğuştan iyiliği konusundaki kuramına inanan, yıllarca Ohio'nun ve Büyük Göller'in geniş, vahşi bölgelerinde yaşamayı yeğleyen bir insanın deneylerini açıklayan ve belgesel değerlerin yanı sıra edebi değer de taşıyan *Letters form an American Farmer* (Amerikalı Bir Çiftçiden Mektuplar, 1782) adlı yapıtı bu konuda anılmaya değer. Bu kitapta günah kavramını sanki tanımayan bir dünyanın sadeliği ve tazeliği, duygulu ama "bilimsel" bir gözle izlenen hayvanların yaşayışındaki doğal saflığın karşısında duyulan şaşkınlık, tarımın ve basit yaşamın doğurduğu mutluluklar, çiftçilerin örf ve âdetleri, farklı ırksal yapı değişikliğinin alışılmamış ve ilginç bir hava kazandırdığı bir dille anlatılmıştır. Ama Crèvecoeur'den burada söz edilmesinin nedeni, yapıtlarının edebi değerinden ötürü değil, ama bunlarda yer yer "Amerikalı olma gururu"nun ilk kez belirmesindendir: *"Amerikalı olan, arkasında önyargılarını ve geleneklerini bırakan ve seçmiş olduğu yeni yaşama biçiminden yeni gelenekler edinen kişidir. Burada her ulustan gelen insanlar, günün birinde çalışması ve torunları ile, dünyada büyük değişiklikler yaratacak yeni bir ırkla birleşiyorlar."* Ne var ki, şiddete karşı olan Crèvecoeur bile, devrimin gerçek amacını bütün yüceliğiyle kavrayamamıştır. Devrim onun gözünde, aranılan huzuru bozan bir eylemdir.

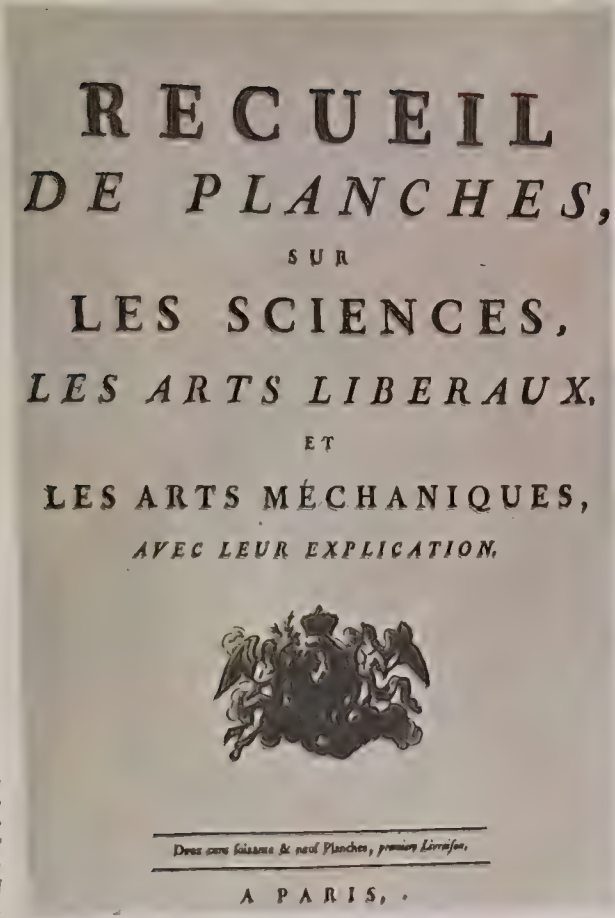
Çağın olaylarına heyecan ve anlayışla bakanlar, bazı ozanlar oldu. Bunlara örnek olarak Philip Freneau (1752-1832) gösterilebilir. Freneau, düzensiz ve serüvenli bir yaşam sürdü. Veracruz'da bir çiftçinin kâtıbıyken denize açıldı; kaptan oldu ve İngilizlerin eline düştü. Tutukluluğu sırasında başından geçenleri sonradan *The British Prison Ship* (İngiliz Hapishane Gemisi) adlı şiirinde açıkladı. Asi mizaçlı bir insan olan Freneau, 1776'da da Adams, Hamilton ve Washington'ın yanında savaştı; yılmayan bir çabayla mücadelesini sürdürdü. *Daily Advertiser* ve *National Gazette*'te, insan özgürlüğü idealini ateşlilikle savunmaya hiç ara vermedi. Rousseau'nun tezlerini benimseyen, eşitliğe inanan, köleliğin kaldırılmasını isteyen ve Fransız Devrimi'nin taraftarı olan bir ozandı.

Yurtseverlik duygularını canlandıran şiirleri, özgür bir demokrasi görüşü kaybolur kaybolmaz, çağdaşları tarafından küçümseme ile

Fransa'da, aydınlanma çağı felsefecilerinden J.-J. Rousseau'yu, Cenevre yakınlarındaki evinin önünde kitap okurken gösteren bir resimleme.

karşılanmış, sonradan bile "tatsız, başkalarından ne daha iyi ne de daha kötü" ve zevksiz sayılmış, lirik yeteneğine sarılmaktansa kalemine zehir sürmekle suçlanmıştır. Aslında Freneau, eleştirilerdeki bütün yan tutmalara karşın, Amerikan şiirinin kurucusu sayılır.

Şiire başladığı yıllarda "Hartford'un güzel hünerlileri" takımından gelenekçi bir gerici olan, sonradan koyu bir Jakoben kesilip Fransız uyrukluğunu seçen Joel Barlow (1754-1812) da, yıkıcı suçlamalarla karşılaştı. *Advice to the Privileged Orders* (Ayrıcalıklı Sınıflara Oğüt) adlı yapıtı yüzünden İngiltere'ye sürülen yazar, cumhuriyetçi deneyin epik bir yüceltmesi olan on bölümlük *The Columbiad*'ı yazdı; "*Şiirin gerçek amacı ulusal özgürlük tutkusunu aşılamaktır*" diyordu; "Her birey başkalarından olabildiğince bağımsız, aynı za-



RECUEIL
DE PLANCHES,
SUR
LES SCIENCES,
LES ARTS LIBERAUX,
ET
LES ARTS MÉCHANIQUES,
AVEC LEUR EXPLICATION.

Deux cens soixante & neuf Planches, premier Livraison.

A PARIS,

Aydınlanma akımını en iyi biçimde özetleyen bir belge olan "Ansiklopedi" için hazırlanan planşların birinci sayfası.

Aydınlanma çağı düşünürlerinin en ünlülerinden biri olan Diderot'nun D. G. Levitzkiy tarafından yapılmış bir resmi.

manda topluma yine elden geldiğince bağımlı olmalı" düşüncesini savunan bir siyaseti destekleyen Barlow, resmi akımlarla çatışan bu öğelerden dolayı, yaşamı boyunca alay konusu olmaktan kurtulamadı, sonradan da unutuldu. Kuşkusuz *The Columbiad* büyük bir ozanın yapıtı değildir; ne var ki, "savaş, kölelik, monarşi, haksızlık, siyasal eşitsizlikten doğan baskı ve başka birçok toplumsal kötülükler"i büyük bir gönül cömertliğiyle işler. Bu arada, bağımsız demokrat Hugh Henry Brackenridge (1748-1816) ile, düzensiz, gürültücü bir demokratik sürecin aksaklıklarını, sapmalarını, saçmalıklarını ve tehlikelerini ortaya koyan yergi dolu *Modern Chivalry* (Çağdaş Şövalyelik) adlı romanını da anmak gerekir. Yazar, saldırılarını dört bir yana yöneltir: Demagoglar, kamu görevlilerini pohpohlayanlar, spekülasyonlardaki aşırılıklar, yanlış anlaşılan kişi özgürlüğü, seçim yöntemlerinin aşırı yüzeyselliği, cahil "gelecek avcıları" vb. suçlanır. *"Kitabım, dürüst bir insanı, niteliğine uymayan kamu işlerine karışıp kendi saygıdeğerliliğini azaltmaktan alakoyacaksa, boşuna yazılmış olmayacak"* der, yazar. Kahramanlık taslamayan alçakgönüllü bir ahlak anlayışıdır bu; taraf tutmanın pek kolay olduğu bir dönemde, herkese az çok sevimsiz gelen bir tarafsızlığın ifadesidir.

Fransa'da Aydınlanma Çağı

XVIII. yy., "felsefi" yüzyıl belirtileri bakımından Fransız ise de gerçekte, ampirist kökenleri bakımından İngiliz'dir; yüzyıla egemen olan, akla tapma, bilimsel deney, önyargılara ve alışkanlıklara dayalı, hemen kabullenivermeye karşı kuşkunun geliştirilmesi, düşünme yoluyla "doğal" bir duruma dönüş ve toplumsal iyiliğin önceliğidir. Savunucuları Diderot, Rousseau, Voltaire ve D'Alembert'dir; temsilcisi olan ortaklaşa yapıt da, 1751-1777 yılları arasında 17 cilt ve 5 ek olarak yayımlanan *Encyclopédie*'dir (Ansiklopedi). Düşsel diye nitelenen edebiyat, kusurlarını düzeltir; edebiyat, artık, süslemeci değildir; belagata karşıdır; bir amacın farkındadır. Düşünür olmak isteyen bu yazarların ve *Ansiklopedi*'nin özünde, devrimin, yalnızca Fransız Devrimi'nin değil, genel olarak devrimin öncülerini (edebiyat açısından devrimci) bulmak gerekir.

G. Lemonier'nin, Madam Geoffrin'in salonunda "Ansiklopedi"yi okuyanları gösteren bir tablosu.

Amerikan Devrimi ve Bağımsızlık Bildirisi, sanki *Ansiklopedi*'de öne sürülen düşüncelerin pratikte gerçekleşmesi gibi görülmüştür Nitekim Amerika, Rousseau'nun anlattığı "iyi vahşi"nin ülkesi sayılmaya başlanır ve Amerika'nın Paris elçisi Benjamin Franklin öylesine tutulur ki, Provence'lı bir köylü, yayan olarak Paris'e kadar gidip, ondan hakkını savunmasını ister. Voltaire ve Rousseau'nun ortaya attıkları "kutsal özgürlük", hoşgörü ve halk egemenliği uğruna despotluğa karşı mücadele alevlenir.

Eyleme geçişten önceki yıllarda, güvenli noktalara varmış olan edebiyatçıların yapıtlarında kesin bir devrimci anlam yoktur; buna karşılık belirtiler, öngörmeler, açıklamalar vardır. Bu durumda edebiyatta devrim başlamıştır Beaumarchais'nin toplumsal yergileri, Restif de La Bretonne'un zehirleyici ahlakçılığı, Choderlos de Laclos'un uyanık çözümlemeleri, Marki de Sade'ın soğuk ve düzensiz sapıklıkları, Chamfort'un iğneleyici kötümserliği bunun belirtisidir. Bu yazarlar toplumsal kargaşalığın arasından geçer, romantizmin bazı yönlerinin habercisi olurlar; ama insan hakları için zorlu bir savaş veren kuşağa tam olarak bağlanmazlar. Albert Camus *"Fransız Devrimi,yüce bir gazeteci Camille Desmoulins ve gizlenen bir yazar Sade dışında sanatçı doğurmaz. Döneminin tek ozanını idam ettirir. Tek yüce yazar Londra'ya kaçar ve Hıristiyanlık'la krallığı savunur"* der.

Burada bir kez daha, toplumsal açıdan yararlı bir bağlam içine oturtulmuş bir sanat sorunuyla karşılaşılmaktadır. Ama, sözgelimi bir André Chénier'nin ya da bir Marki de Sade'ın yapıtlarından, sanatın toplumsal anlamda yararlılığı nasıl anlaşılabilir? Devrimin tarihiyle çakışmıyorsa da Voltaire ya da Rousseau'nun yapıtlarının daha yararlı olduklarını söyleyemez miyiz?

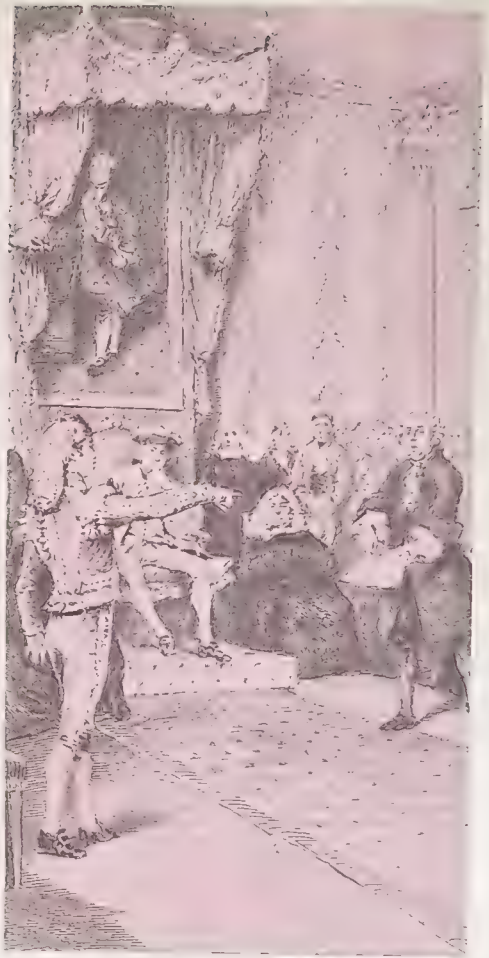
Bilinçli biçimde gerçekleşen yaratıcı etkinliğin biçimci ya da yıkıcı şiddeti, ayrı düzeylerde belirir, ayrı bir kronolojiye sahiptir. Değerlerini anlayabilmek için, edebiyat türlerinin sistemleştirilmiş düşüncesini altüst etmek gerekir. Basın özgürlüğünün tanınmasıyla birlikte (1789) yayımlanan gazete yazılarında, sansürün kaldırılmasından (1791) sonra da sahne oyunlarında, Meclis'teki söylevlerde, Chénier'nin felsefi şiirlerinde, Rivarol'un ve yaratıcılığa daha yatkın yazarların yazılarında desteklenen devrimci tezler, daha yararlı biçimde ortaya konmuş, daha büyük yankılar uyandırmış ve devrimci olgularla daha dolaysız bir ilişki kurmuşlardır.

Edebiyat türlerine gelince, gü-

Aydınlanma akımı dışında kalan yazarlardan André Chénier gibi bazıları, devrimci fırtınanın içinde görüşlerinin kurbanı oldular. Resimde, André Chénier, kendisini giyotine götüren arabada görülüyor.

Choderlos de Laclos'un J. L. Boilly tarafından yapılmış bir resmi.

nümüzde hiçbir edebiyat ansiklopedisi Mirabeau, Babeuf, Danton, Vergniaud, Marat ve Saint-Just'ün adlarından söz etmez. Oysa, ilk devrimci kıpırdanışlar, günümüzde geleneksel edebiyat tarihinin kapsamına girmeyen bu kişilerde görüldü. Camus'nün ileri sürdüğü, edebiyat-devrim ilişkisinde yaratıcı edebiyatçıların üstünlük kazanması durumu ysa daha sonra ve başka koşullar altında oluştu. Apollinaire, 1909 ve 1910'da, bir bakıma garip bir bağlam içinde, bu konuyu ele almış ve Mirabeau ile Sade için şöyle yazmıştır: *"Birbirine pek az değer veren, biri ötekini canavar sayan, ötekiyse ona Çingene diyen bu iki tutuklu, insanlığın toplumsal ve ahlaksal özgürleşme tarihinde önde gelen bir rol oynayacaklardır."* Bu iddıada, kuşku suz, biraz aşırılık vardır; ama yine de Marki de Sade olarak tanınan Sade markisi Donatien Alphonse François (1740-1814) yaşamının otuz yılından fazlasını cezaevinde ve tımarhanede geçirmesine ve devrime yalnızca kenardan köşe den katılmasına karşılık (devrimc bir şubenin sekreteri ve başkanı ol du, ama yine de idam edilmekten zor kurtulabildi) örnek bır isyancı rolü oynamıştır. Burjuva gelenek lerine, alışılmış ahlak kurallarına onun kadar karşı çıkan pek az ya zar vardır. Erdemle alay edip, kö tülüğü (sapıklığı) yüceltmıştır. Sade, özgür düşünmede en geçerli çağdaşlarını bile aşmıştır. Müstehcenlikle, sapıklıkla, umursamazlıkla suçlanmasına karşın, örf ve âdetleri değiştırmek amacında olan devrımler de dahıl bütün devrimlerde, temelleri bır önceki toplumda aranması gereken ahlaksal bir katılık gizlendığını ortaya koyan Sade olmuştur. Danton'un *"Biz kralı mahkûm etmek değil, öldürmek ıstıyoruz"* sözünü Sade, en kesin sonuçlarına ulaştırır: Kralı öldurmekle halkın bilincinde simgesel olarak Tanrı öldürülür ve böylece "bütün insan"ın egemenliğini (cumhuriyet) kurma olanağı elde edilir: Oysa devrimin istedıği, doğal insanın egemenliğidir. Sade'a göre, *"Felsefenin zaferi, kaderin insana karşı önerdiği sonuçlara varmak için kullandığı karanlık yolları aydınlatmak, dolayısıyla bir davranış taslağı çızmektir."* Yazar onu anlayabilecek ve tehlıkesızce okuyacak kişilere seslenerek şunları ekler: *"Başkaldırma, asla ahlaksal bır durum değildır; bununla birlikte, bır cumhuriyetın sürekli koşulu olmalıdır. (...) Bır insanın ahlaklılık durumu, bir dinginlik durumudur; ahlaksızlık durumuysa, onu gerekli başkaldırmaya yaklaştıran, cumhuriyetçiyi üyesi olduğu hükümetın yanında yer almaya zorlayan sürekli bir eylem durumudur."* Görünüşte çelişik olan ve "sadızm" deyımini doğuran "sapıklıklar" bile, kimilerine göre anlamları anlaşılırsa, burada haklı çıkarlar



Aydınlanma akımı dışında, şiirde, edebiyatta ve tiyatroda kalıpları yok etmeye, alışkanlıkları kırmaya ve yeninin eskiye yeğlenmesi gerektiğini göstermeye yönelenler de vardı. Yanda, bunlardan Beaumarchais'nin "Figaro'nun Düğünü" adlı yapıtıyla ilgili bir gravür görülüyor.

"Tehlikeli Alakalar" ile Choderlos de Laclos da aydınlanma akımının dışında kalıyordu. Üstte, yazarın bu yapıtından sinemaya uyarlanan Roger Vadim'in "Tehlikeli Alakalar" filminden bir sahne görülüyor.

Sade'ın açıktan açığa siyasal nitelik taşıyan yazıları fazla değildir (bir yergi, dilekçe taslakları, çeşitli söyleşiler), buna karşılık, siyasal açıdan en keskin ve ütopik devrimci yazısı olan *Français, encore un effort!* (Fransızlar, bir gayret daha!) adlı makalesinin girişindeki ilk bakışta kendini beğenmişlik duygusu veren şu sözler dikkate değer: *"Ben büyük düşünceler sunmaya geliyorum: Bunlar dinlenecek, üzerinde düşünülecek, tümü beğenilmezse de, bazıları kalıcı olacak; böylece ben, bir bakıma düşüncenin ilerlemesine katkıda bulunacağım ve bundan hoşnut olacağım."* Bu kalıcı düşüncelerden biri şunu önerir: Ütopyanın, "daha iyi bir dünyanın boş umudu" olmaması için yalnızca sevmek yetmez; tersine bir gün insan eylemini yok edebilecek şeyi sonsuza dek ortadan kaldırmak gerekir. Sade'ın Fransızlardan istediği son gayret, cumhuriyetçi kalmaları, büyük zorluklarla elde edileni bir anda kaybetmemek istiyorlarsa, sürekli bir devrim durumunu yaratmalarıydı.

Sade'ın yapıtları, çözülmesi güç olmakla birlikte, yer yer yaşlanmış ve bozulmuş bir toplumun bireyci ve burjuva belirtileri, ya da olası ve tam bir kurtuluşun ütopik görüntüleridir. Buna, devrim ilkelerinin konformizmini, kötülüğün yüceltilmesiyle ortaya sermek isteyen bir kuşkuculuk ya da hiçbir yalana meydan vermeden bu ilkeleri desteklemek isteyen uyanık bir düşünce de diyebilirz. Kaderci ve karanlık romantik kahraman tipinin öncüsü olan Sade'ın "kötülükleri", var olan değerlere karşı kesin bir başkaldırma duygusu şiddetlenince, edebiyat tarihinin her döneminde suyun yüzüne çıkarlar. Sade'ın gerçeküstücülerin hoşuna gitmesi bir rastlantı değildir.

Jakoben kulübünün üyesi ve oldukça ölçülü bir devrim propagandacısı olan Choderlos de Laclos'un (1741-1803) *Tehlikeli Alakalar* (Les Liaisons dangereuses) romanıysa, kötülüğü suçlamak amacını taşır ve yazar bunu yapabilmek için, hain bir ruhbilimsel inceleme yeteneğiyle, kötülüğü soğuk ve acımasız bir biçimde betimler. Romanda, artık çürümüş bir toplumsal sınıfa özgü örf ve âdetlerin sert bir yargısı var sayılmıştır. Oysa Laclos'un "ahlak"ı, Sade'ın çarpıcılığından yoksundur; daha çok Nicolas Restif de La Bretonne'un (1734-1806) ahlak anlayışına yakındır. Restif de La Bretonne, 194 yapıtında hep, *"ceza, suçu izler"* görüşünü belirtir ve bütün yazdıkları, olsa olsa, devrim eşiğinde köylülerin ve Paris ayaktakımının durumlarını belgesel bir açıdan ortaya koyması bakımından bir değer taşır. "Erdemli" görünen Restif de La Bretonne da, Sade'ın *Justine* romanındaki sözde iğrençliklere karşı çıkmıştır. Devrimci düşüncelere katkısı, ancak yasalarda, pedagojide ve tiyatroda yapılacak reformlar konusundaki tasarılarında bulunabilir; üstelik fazla özgün de olmayan bir katkıdır bu.

Edebiyat yapıtlarının çeşitliliği içinde Sébastien Roch Nicolas De Chamfort (1741-1794) ile André Chénier de trajik bir görünüm taşırlar. Chamfort, intihar etmeyi denedi, kendini tabanca ve usturayla yaraladı, kurtarıldı, bir süre daha yaşayıp *Yunan Antolojisi*'nin şiirlerini çevirdikten ve *Décade philosophique* (On yıllık felsefe) adlı yapıtının taslağını hazırladıktan sonra öldü. Onun acı kötümserliği, *"saraylara savaş, kulübelere barış"* andını içmeye iten tutkusunu besler. Düş kırıklığı ve kötümserlik baskın çıkar. Chamfort için insan ırkı doğal olarak kötüdür ve toplum onu bir kat daha kötüleştirmeye yarar. Ozan André Chénier (1762-1794) ihanet suçuyla tutuklanmış, en ateşli gazeteci ve konuşmacılardan biri olması bile onu idama mahkûm edilmekten kurtaramamıştır. A. Chénier kesinlikle klasik bir yapıya dayanan, bilgili bir şiirin savunucusudur: Ağıtlar, yergiler, tarihsel ve felsefi şiirler yazmıştır. Sözgelimi *Hermes* ve *L'Amérique* (Amerika) gibi şiirleri yazmış ve bunlarda alışılmış ahlaka dinlere, boş inançlara ve şiddete karşı bilimin, ilerlemenin, özgürlüğün ve doğanın değerlerini savunmuştur. Ne var ki, gerçek kışılığı liriktir, mahzundur ve Chénier duygusallıktan bir türlü kurtulamamıştır. Polemikçi öfkesi, cezavindeyken yazdığı *Iambes*'da (Manzum Yergiler) patlar. Ne var ki, bunlar bireyci davranışlardır ve bu davranışlar, ancak, *Essai historique sur les Révolutions*'u (Devrimler Üstüne Tarihsel Deneme, 1797) yazdıktan sonra *Génie du christianisme* (Hıristiyanlığın Dehası, 1802) ile muhalefete geçen Chateaubriand'ın yargılarından yola çıkan romantik akım tarafından ele alınmış ve böylece Chénier, ölümünden sonra değerlendirilen bir ozan olmuştur.

Devrim ile "döneminin tek ozanı" Chénier arasındaki ilişki kesinlik açısından ters orantılıdır. Bir kez daha, edebiyatçılar ve toplum eleştirmenleri, yeniden ütopyalar yazmaya, örnek toplum modelleri kurmaya ve bu toplumları yönetmek için kurallar tasarlamaya yöneliyorlardı; ama XVIII. yy'ın ütopyaları, ahlaksal davranış öğülleriyle dolu hoş düşlerdi. İdeolojik alanda bile, sonraki yüzyılın çatışmalarını felsefeciler değil, taşralı genç bir geometrici olan Gracchus Babeuf (1760 -1797) başlatmıştı. Bir bakıma İngiliz leveler'larının isteklerini yansıtan bir eşitliğin savunucusu olan (ama Babeuf'le toprakların kamulaştırılması ve kolektif mülkiyet rejimi, artık, dinin kabul ettiği doğal eşitliğe dayanmaz) Babeuf, bu istekleri gerçek bir komünizme yöneltiyordu. Babeuf, *Le Tribun du Peuple* gazetesindeki yazılarında, devrimin gerilediğini savundu, ama sonunda devrim hükümeti tarafından giyotine gönderildi.

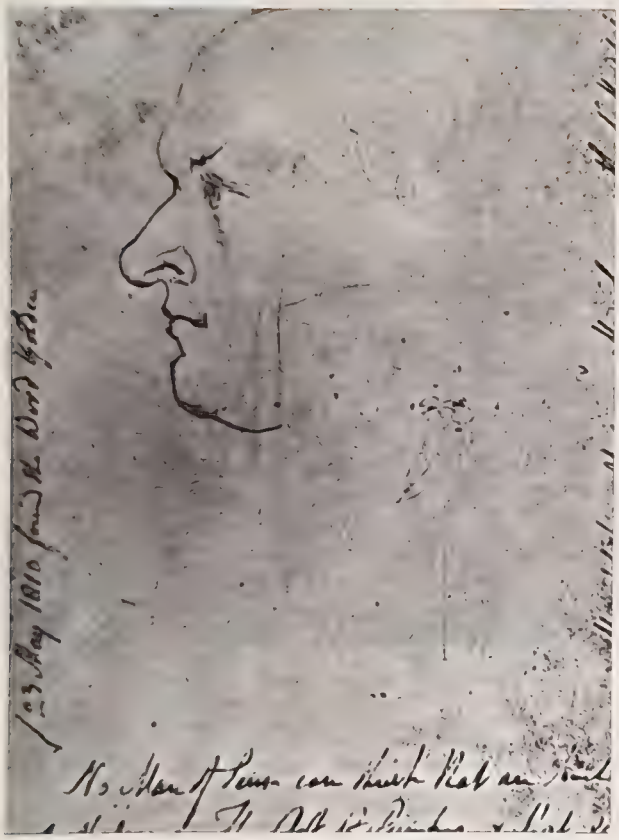
Dizginsiz Özgürlük

6 Haziran 1780 günü, taşkın bir kalabalık Newgate cezaevlerini ateşe verdi. Bu kalabalığın arasında iki ozan vardı: George Crabbe ve William Blake. 23 yaşındaki Blake'in (1757-1827), bu kargaşalıkta kesin olarak ne gibi bir rol oynadığını bilmediği için, bir rastlantı sonucu orada olduğu söylenir. Blake, garip bir sanatçıydı; şiirin kehanetçi işlevine inanırdı; çağdaş ünü açısından yalnız kalmaya mahkûmdu. Oysa öncü romantiklerin en uçta olanıydı; sistemleştirilen romantizmle "aydınlanma çağı" arasındaki dönemde boy gösteren en "radıkal" devrimcilere başkalarından daha yakındı. *The Marriage of Heaven and Hell* (Cennet ile Cehennemin Birlesmesi, 1790) adlı yapıttaki tuhaf ve dolambaçlı alegorilerin yazarında, sözgelimi toplumsal düzenlere bağlı açık bir devrimci anlayış bulmak kolay değildi. (Blake'de, 'eylem' dıye nitelendirilebilecek bir duruma geçişe, ya da hiç değilse geçme isteğine rastlanmaz.) Gene de yapıtları, anarşının sınırlarına varan bir tahammülsüzlüğün belirtileriyle yüklüdür. Voltaire ve arkadaşlarının *"antıkonformist"* düşünce tarzıyla yetişen; bir yandan bütünüyle akılcı, öte yandansa gizemcilikle beslenip saf mantığa düşman olan ve düşgücünün "tanrısal" haklarını savunan Blake, Diderot'nun *Système de la nature* (Doğanın Sistemi) adlı yapıtında yaptığı gibi, mutluluğun ve hazzın, insanlar ıçın bır sonuç olabıleceğini yadsımaz. Tersine onu aşıp, düşüncesini daha da ilerigötürerek, ahlakın ve dının tam karşısında yer alır; ona göre *"Iyılık, akla boyun eğen edilgen öğedır, kötülük, enerjiden türeyen olumlu öğedır."* Liberal düşünce geleneğinde bile, bu tür bir önerme, insanı dehşete düşürebilir: Bu, olumlu bır yenilemeye varabilmek amacıyla dünyayı ve toplumu yıkma gorevini, enerjıye ve enerjıden çıkacak olana (kotülüğe) veren ideolojik bir tedhişçilik, yıkıcılığa seslenen bir umuttur.

Alegori perdesi altındakı bu düşüncenin gerçek anlamı, o dönemde anlaşılsaydı tehlıkelı olabilırdı. Blake, *An Island in the Moon* (Ay'da Bir Ada) adlı yergisiyle, örf ve

Devrim sırasında, bir kültür yenilenmesi söz konusuydu ve bu yenilenmenin araçları salonlar, kitaplar, dergiler, vb'ydi. Bu arada, daha kesin siyasal birleştirme noktaları belirdi. Bunların başlıcası masonluktu. Resimde, masonluğun simgelerinden biri olan mason önlüğü görülüyor.

Yanda, masonluğun simgelerinden tahta enfiye kutusu (solda) ve mason amblemi (sağda) görülüyor.



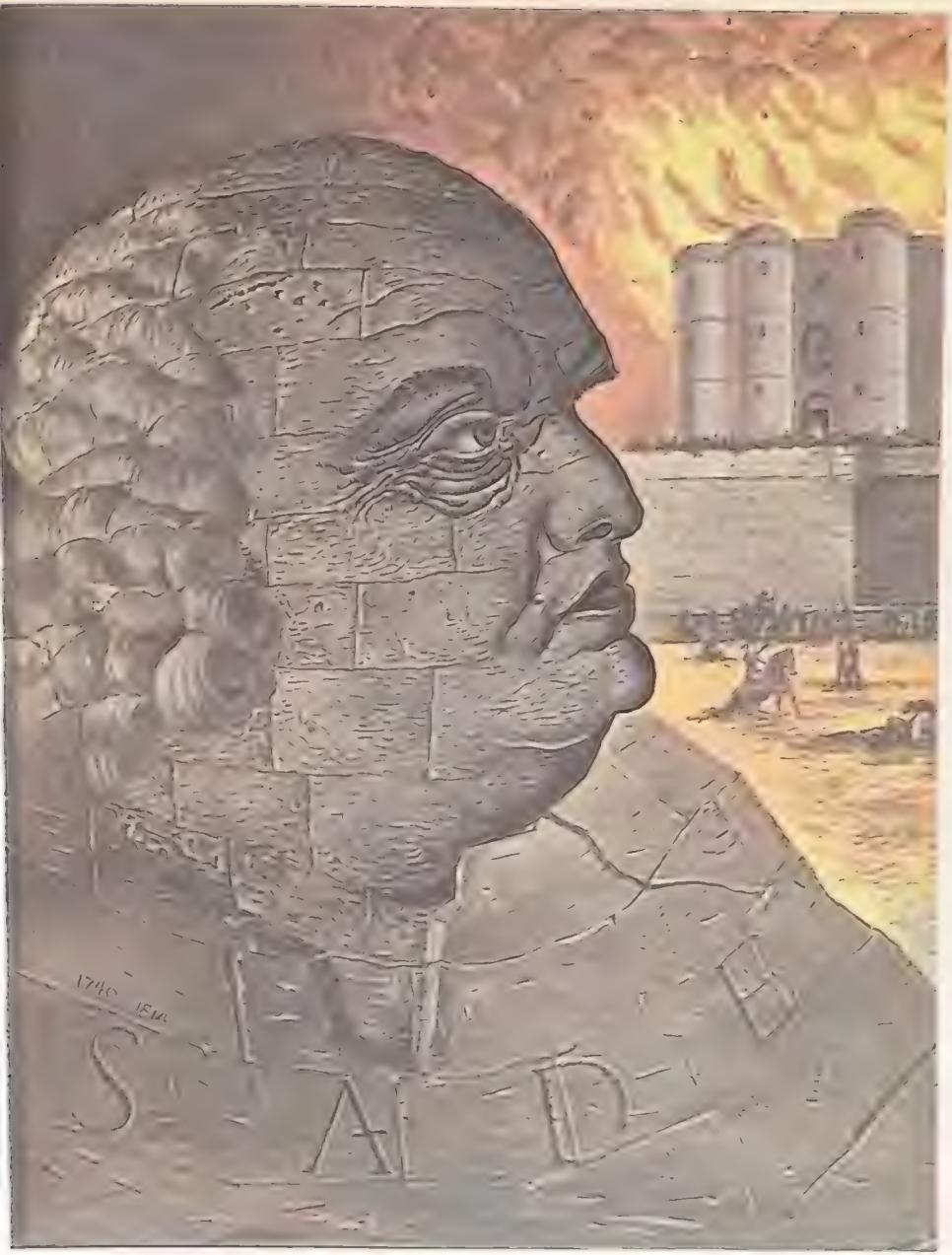
William Blake'in "Not Defteri"nden alınan kendi çizdiği portre.

âdetleri kendine özgü dolambaçlı biçimde alay ederek eleştirmişti. Thomas Paine'e göstermiş olduğu yardım bir yana, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nı ve bunun İngiltere'de uyandırdığı sorunları, köleciliği, Haiti ayaklanmasını, Fransız Devrimi'ni, İngiltere ile Fransa arasındaki savaşı gören bir dönemde yazdığı ve yayımladığı yapıtlar (sözgelimi, *A Song of Liberty* [Bir Özgürlük Şarkısı]; *The French Revolution*'ın [Fransız Devrimi] ilk cildi; *Visions of the Daughters of Albion* [Albion Kızlarının Düşleri]; *America: A Prophecy* [Amerika: Bir Kehanet] ve *Europe: A Prophecy* [Avrupa: Bir Kehanet]) şair-ressam William Blake'in durumunu ortaya koyar. Sansürden ve "kışkırtıcı" yazılara uygulanan denetleme yüzünden, bir ölçüde tehlikeli bir durumdur bu. *The French Revolution* gibi bir yapıtın, *The Marriage Heaven and Hell*'de yer alan bazı düşüncelerden daha kışkırtıcı sayılabilmesi kuşkulu görünüyordu. Her ne kadar Blake'in özdeyişleri, kişisel mitologyalar ve karanlık simgelerle dolup taşan bir bütünün içine yerleştirilmişse de, anlamları apaçık görünmeliydi. Yapıt, Blake'de ender rastlanılan biçimde, ozanın kimden yana olduğunu açıkça ortaya koyar. Yalındır, betimseldir, dolaysızdır. Ne var ki, başka yapıtlardan daha az devrimcidir. Havası ve anlamı aynı dönemde yazmış olduğu şiirlere benzer; ideolojiden çok güncel olaylara yönelik olduğu söylenebilir. *A Song of Liberty*'nin (Bir Özgürlük Şarkısı) karışık deyimlerinde gizlenen şey, çok daha tehlikelidir. Yapıt, dikkatli eleştirmenlerin belirttiği gibi, Ebedi Dişi ya da Atlantis'in sonsuz ışık dağları konusunda basit bir masal değil, tersine, Amerikan Devrimi'nin, ilk nedeni olarak görülen Fransız Devrimi üzerine önemli bir "belagat" denemesidir.

Siyasal nedenlerle din arasındaki çatışmanın duyulduğu ve saklanmadığı bir toplumda Blake, aynı zamanda hem "bir insan" hem "bir Hıristiyan" olmaktan korkmaz ve Paine ile birlikte, Milton'ın "Şeytanın Enerjisi"nden yana çıkar. Yukarıda belirtilen daha sonraki yapıtları, "Amerika" ve "Avrupa" adlı kehanetleri, hemen anlaşılmalarını önleyen ve bunları daha yoğun bir düşünce düzeyine yükselten karmaşıklıklarına karşın bu tür bir inanmışlığın gelişimidir ve çağımızın birçok kez karşılaştığı ideolojik bir sorunsalın ilk belirtileridir

Devrimci Reformlar Konusu

Aydınlanma çağının ve Fransız Devrimi'nin etkisi çok geniş olmuş-

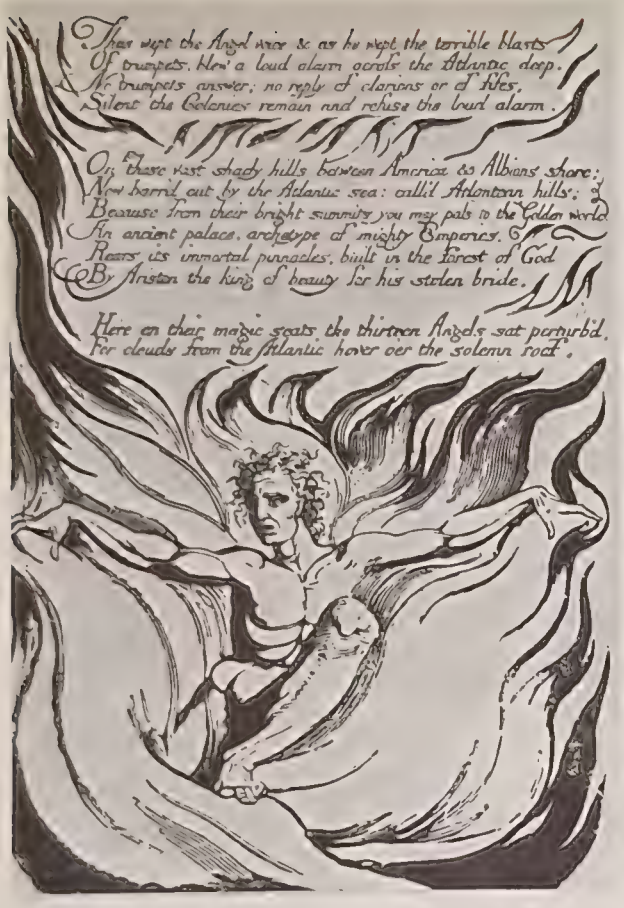


Marki de Sade'ın devrimci olup olmadığı tartışılabilir ama, 14 Temmuz 1789'da Bastille alındığında özgürlüğüne kavuşan siyasal tutuklular arasında Marki de Sade'ın da olduğu unutulmamalıdır. Resimde bu olayı simgesel olarak canlandıran, Man Ray'in, "Marki de Sade'ın Hayali Portresi" adlı yapıtı görülüyor.

tur. İtalya'da da aydınlanmacılar ve Jakobenler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, XVIII. yy'ın son on yılından romantizmin ilk belirtilerine kadar, Jakobenlerin yazılarının etkisi altında ulusal birlik ülküleri daha büyük bir yoğunlukla dile getirilmiş, İtalya'da siyasal bütünlüğün sağlanmasına, reformlara yol açan komplolar ve eylemler hazırlanmıştır. Katkı yalnızca kuramsal olmamıştır.

Pietro Verri, *Il Caffè* (Kahve) gazetesini ve Società dei Pugni'yi (Yumruklar Topluluğu) kurmakla, kültürün yenilenmesine yardımcı oldu; o sırada Avusturya'ya bağlı olan Lombardia da reformlara katıldı; Cesare Beccaria, Avrupa'nın her yerinde yankılar uyandıran ünlü *Dei Delitti e Delle Pene* (Suçlar ve Cezalar Üzerine, 1764) adlı incelemesiyle, çağın hukuksal-ahlaksal düşüncesine temel değerler getirdi. Mario Pagano ise, yalnızca hukuk, tarih felsefesi, estetikle uğraşmayıp, sahne oyunları da yazdı ve mahkeme salonlarında yoksulları ve Jakobenleri büyük bir cesaretle savundu; Napoli Cumhuriyeti için direndi, tutuklandı ve idam edildi.

Ne var ki Giuseppe Compagnoni, E.M.L'Aurora, G.A. Ranza, Matteo Galdi, Vincenzo Russo, Girolamo Bocalosi ve Mario Paga-



W. Blake'in, "America" şiirinde yer alan bir gravürü.

no'nun (en çok tanınan adlardan bazıları) yazıları, özellikle siyasal, toplumsal ve iktisadi edebiyat tarihinin konusuna girerler; bu yazarlar, felsefi konuları tartışıyor, pratik bir işlevi olan ideolojileri (halk eğitimi, kadının özgürleştirilmesi, demokratik anayasal düzen önerileri, tarım iktisadının düzenlenmesi...) destekliyorlardı. Değerleri, güçleri, öne sürdükleri düşüncelerden çok, cumhuriyetçi özgürlükleri destekleyen coşkunluklarından kaynaklanır. Ayrıca bazıları, topluluklara, özellikle köylülere tezlerini açıklayabilmek için açık bir biçimin zorunlu olduğunu kavradıklarından, dil sorunu üzerinde de durmuşlardır. Sözgelimi, Giovanni Gioannetti, bir papaz, bir çiftlik sahibi ve bir köylüyü konuşturduğu *Dialoghi*'yi (Diyaloglar), Mussumano'lu papaz Luigi Martini ise *Dialoghi fra un curato di campagna e un contadino suo popolano*'yu (Bir Köy Papazı ile Kendi Kilisesine Bağlı Bir Köylü Arasındaki Konuşmalar, 1799) yazdılar.Söz konusu yapıtlar köylerde okunacak, yurtseverleri eğitecekti. Ne var ki, bunlar yeni bir anlatım taşımakla birlikte, basit ve ilkel denemelerdir. Ama, İtalya'da Vittorio Alfieri'nin (1749-1803) başlıca temsilcisi sayıldığı o çağın tiyatrosundan çok, güncel beğenilerimize ve son yılların tiyatro deneylerine daha yakındılar.

Vittorio Alfieri, devrimci olayların bazılarını Paris'te yaşamıştı. Özgürlük ve başkaldırma düşünceleriyle çoşmuş, sonradan *Risorgimento*'nun aydınları tarafından, yüce yurtseverlik duygularının tartışılmaz savunucusu sayılmıştı. Aslında Alfieri, ne olayların gerçek önemini, ne de yaşadığı toplumun zahmetli ideolojik ilerleyişini anlayabilmiştir. Alfieri, Fransız Devrimi'ni, "aydınlanma" düşüncesinin sonucu ve aklın desteklediği eylem örneği değil, bastırılan bilinçsiz içtepilerin apansız boşanmasına yol açan bir kültür olgusu sayar: Akla karşı duygu. Aslında, Alfieri romantizmin tartışılmaz bir öncüsüdür. Yapıtlarında anarşinin tohumları (ama toplumsal temelleri olmayan tohumlar) bulunabilir Başka yönleriyle de Alfieri, XVIII yy'ın insanıdır. *Parigi sbastigliato* (Bastille'siz Paris), *Tetralogia politica* (Siyasal Dörtleme), *Della Tirannide* (İstibdat Üzerine) adlı yapıtları da dahil, en bilinen tragedyaları konusunda siyasal öğretiden söz edilebilirse de, kitaplarının genel tutumu, olağanüstü bireyin eylemine ayrıcalık tanıyarak özgürlük duygusuna örgütlü bir eyleme girme olanağı vermeyen soylu, tutucu ve yasalara uygun bir tutumdur

Aydınlanmanın yanıltıcı döneminde, özgürlüğün de kötüye kullanılabileceği kuşkusunun ortaya çıktığı o geri dönme anında (Hölderlin'in sözleriyle, *'devleti bir cehenneme dönüştüren şey, insanın onu cennete dönüştürmek girişimi olmuştur'*), William Wordsworth, S.T. Coleridge, F. Schiller, Novalis, M.J. Lermontov, P.B. Shelley ve G. Byron gibi yazarların tepkileri daha bilinçli oldu. Tümü de hiç değilse başlangıçta, felsefe alanında az çok maddeci, siyaset alanındaysa radikaldiler. Bazıları, sonradan devrimin şiddetinden ve belirsiz çıkışlarından ürkerek, ilk coşkularını inkâr ettiler: *Prelude*'ün (1805) bazı parçalarında Wordsworth ve *Recantation*'da (İnkâr, 1791) Coleridge'in yaptığı gibi

Dünyaya Yeni Bir Biçim Vermek

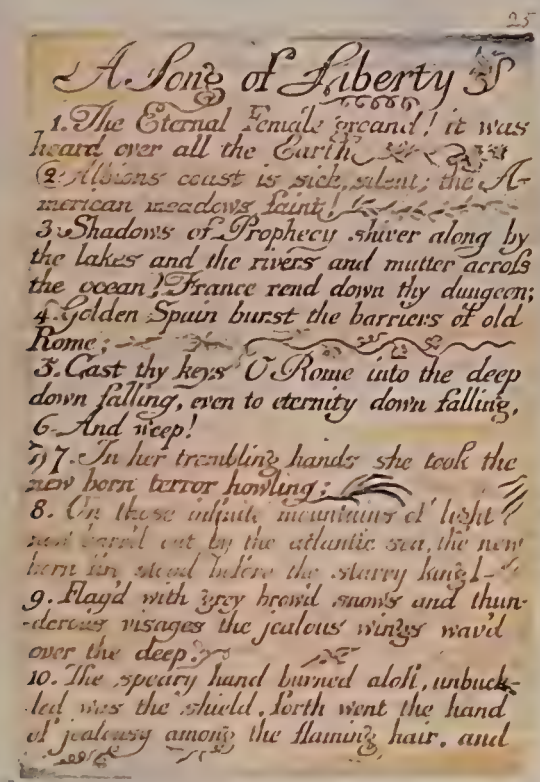
Friedrich Von Schiller, *Haydutlar* (Die Rauber, 1781), Cenova ayaklanmasını ele alan *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (Fiesko'nun Cenova Üstüne Yemini,1783), Hollanda'nın bağımsızlık savaşlarını konu edinen *Don Carlos* (1783) ve İsviçre'nin bağımsızlık mücadelesinin kahramanını anlatan *Wilhelm Tell* (1804) gibi tragedyalarında açıkça görüldüğü gibi muhalif bir tutumu benimsedi Schiller'in kahramanı, Alfieri'nin kahramanları gibi, yalnız ve güçlü bir kişidir; ama bu kişi halkın, kalabalığın (tragedyalarında koronun), organik öğeler olarak katılmadıkları bir toplumsal mücadelenin, bir ulusal bilinçlenmenin içindedir. İtalyan *Risorgimento*'su yıllarındaki operanın, bu yöntemi uy

gulaması bir rastlantı değildir. Öte yandan ilk romantikler arasında, nispeten istikrarlı ve toplumsal açıdan güvenli bir geçmişe özlem duyanlar da oldu, ama daha genç romantik kuşaklar, düş kırıklığına uğrayan son aydınlanmacıların unutmuş göründükleri insanın kusursuz olabileceği kavramını, geniş anlamla kabullenerek, eşitlikçi, din adamları aleyhtarı ve anarşik ülkelere bağlandılar

Savaşlarla, devrimlerle, baskılarla, reformlarla dolup taşan bu dönemin çalkantılarını ve ülkülerini edebi bir biçimle canlandırabilen ve katılma ile kaçış, eylem ile düşünce, aydınlanmacı inanç ile korkulu kötümserlik gibi çelişik, ama aynı zamanda da çağdaş gereksinimleri dile getirebilen romantikler (ya da, bir başka deyişle, toplum adına bireyciler) arasında Shelley ve Byron en seçkin örneklerdir. "Dünyayı yeniden biçimlendirmek tutkusunu" beslediğini söyleyen Shelley'in (1792-1822) tutumu, daha ilk yapıtlarında açıkça kendini gösterir. 1811'de, *The Necessity of Atheism* (Tanrıtanımazlığın Gerekliliği) adlı bir kitapçık yayımladığı için Oxford Üniversitesi'nden kovuldu; bir yıl sonra İrlanda'da, sokak köşelerinde *Address to the Irish Poeple*, (İrlanda Halkına Söylev) ve *Proposal for an Association* (Bir Birlik için Öneri) adlı yapıtlarını dağıttı ve kesin bir anlatım özgürlüğünün gereklilliğini savunarak, Hıristiyan kavramlarına şiddetle saldırdı; 1813'te, Godwin'in yapıtlarını anımsatan, akılcı ve anarşik görüşleri sürdüren *Queen Mab* (Kraliçe Mab) adlı felsefi şiirini yayımladı; Byron'la tanıştıktan sonra *The Revolt of Islam* (Islamın İsyanı, 1818) adlı devrimci şiirini ve her cesit zorba yönetimine karşı duyduğu tiksintiyi daha da açıkça belirten *The Mask of Anarchy*'yi (Anarşinin Maskesi, 1819) yazdı. Özgürlük ve reform ülküleri arasında bölünen, duygusal coşkunlukla beslenen

Vittorio Alfieri, İtalya'da yapıtlarıyla insanın yeni istemini olağanüstü bir biçimde dile getirdi. Resimde, Alfieri'nin "Orestes" oyunundan bir sahne görülüyor.

Aynı zamanda, XVIII. yy. sonu ile XIX. yy. başı arasındaki dönemin en coşturucu kişisi olan W. Blake'in "Kötülük ve İyilik Melekleri" (1795) adlı suluboya tablosu.



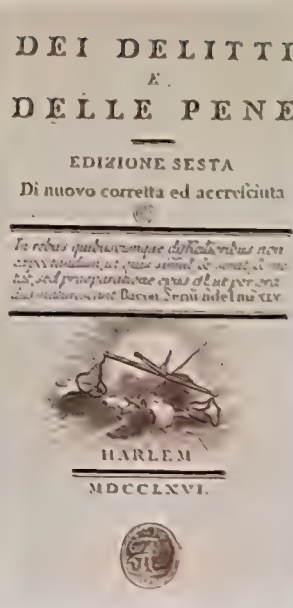
25

A Song of Liberty

1. The Eternal Female groan'd! it was
heard over all the Earth
2. Albions coast is sick, silent; the A-
merican meadows faint!
3. Shadows of Prophecy shiver along by
the lakes and the rivers and mutter acros
the ocean! France rend down thy dungeon;
4. Golden Spain burst the barriers of old
Rome;
5. Cast thy keys O Rome into the deep
down falling, even to eternity down falling,
6. And weep!
7. In her trembling hands she took the
new born terror howling:
8. On those infinite mountains of light
now barr'd out by the atlantic sea, the new
born fire stood before the starry king!-
9. Flag'd with grey brow'd snows and thun-
-derous visages the jealous wings wav'd
over the deep.
10. The spears hand burned aloft, unbuck-
-led was the shield. forth went the hand
of jealousy among the flaming hair, and

Sağduyu, siyaset ve dinsel inanç arasındaki derin karşıtlığı özellikle dile getiren W. Blake'in "A Song of Liberty" (Bir Özgürlük Şarkısı) adlı yapıtının elyazması.

Shelley, giderek siyasette titizlikle uyguladığı doktriner akılcılıktan (Shelley, parlamento reformu için planlar hazırlamış, İrlandalı Katolikleri desteklemiş, *Act of Union*'ın iptalini istemiş, kadın hakları için mücadele etmişti) uzaklaştı. Belki de bu yüzden Shelley, sonuçta, Arnold'ın deyimiyle, *"ışıklı kanatlarını boşlukta boşuna çırpan etkisiz bir melek"* oldu. Gerçeğe dayanmayan, içgüdüsel ve "düşünceyle pek az ilişkisi olan" bir içtenliğe bağlı Shelley, eleştirmenlerin çoğuna göre dramatik ve anlatım yetenek lerinden oldukça yoksun bir ozandır; her ne olursa olsun, yalnızca şiirin tazeliği, içtenliği ve yumuşaklığı nedeniyle kabul edilebilecek kararsız bir isyancı da değildir. Kaldı ki, yukarıda sözü geçen özellikler, aslında genel ve en azından kısmi özelliklerdir. Shelley'in en inandırıcı yargılarını ve en dengeli bütünlemelerini, şairin de belirttiği gibi, "anlaşılabilen liberal bir ahlak uğruna, okurlarda, özgürlük ve doğruluk öğretilerine erdemli bir çoşkunluk yaratmak" için yazdığı yapıtlarda aramak gerekir. *The Mask of Anarchy* (Anarşinin Maskesi) ve *England in 1819* (1819'da İngiltere) şiiri, güçten yoksun değildir; hatta Leavis gibi bir eleştirmenin kanısına göre, Shelley, *"yeteneğini The Mask of Anarchy'nin ruhuna uygun biçimde kullanıp genişletseydi, daha yüce ve daha rahatça okunan bir ozan olacaktı."* Bu yargı, Shelley'



DEI DELITTI
E
DELLE PENE

EDIZIONE SESTA
Di nuovo corretta ed accresciuta

HARLEM
MDCCLXVI.

in Manchester'deki bir halk gösterisinin polis tarafından kanlı biçimde bastırıldığını öğrendiğinde, Livorno'da yazmış olduğu yapıtın açıkça öğretici yönlerini vurgulamasının yanı sıra, şairin İngilizlere özgürlüğü ve toplumsal adaleti şiirleriyle "öğretmek" istediğini de ortaya koyar. 1818'de Leigh Hunt'a yazdığı bir mektupta *"bütünüyle siyasal olan ve reformcuların hayalini yönetmeye ve uyandırmaya yönelik şiirlerden oluşan bir kitabı yayımlamaya hazır bir yayıncıyı tanıyıp tanımadığınızı sormak istiyorum"* demekteydi. Shelley'in ideolojik ve siyasal açıdan iğneleyici yanı, yazarın tahammülsüz yaradılışı ve marazi uçlara varan lirik kaçışlara eğilimi düşünülürse, belirli bir çelişki gösterir. Bununla birlikte, siyasal incelemelerini, özellikle *A Philosophical View of Reform* (Reforma Felsefi Bir Bakış) adlı yapıtını değersiz ve rastlantısal saymak yanlıştır; Shelley'in reformculuk ülküsünün, dolayısıyla da, toplumsal adaletsizliği açığa vurmakta "öğretici" olma isteğinin, bir hayalcinin şiirsel yapıtındaki geçici, soyut ve süsleyici anlar değil, bir bilincin, bir düşüncenin ürünü olduğu görülecektir. *Prometheus Unbound* (Zincirlerinden Kurtulmuş Prometheus) adlı yapıtındaki bazı mısralar, Shelley'in ülkülerini ve inancını kesinlikle belirtir.

Shelley ve Byron'ın çağdaşları üzerindeki dolaysız etkileri konusunda, Byron'ın (1788-1824) radikalizmi, Shelley'inkinden daha mutlak gibi görülmüştür ve bunda kuşkusuz, dönemin bağımsızlık eylemlerine gösterdiği açık ve kanıtlanmış yakınlığın ve 1824 yılında bu uğurda ölmesinin payı büyüktür. Byron "önemli bir kişi" idi, bunun bilincindeydi; bu yüzden de, o dönemde Avrupa'nın her yerindeki aydın yurtseverlerin, sözgelimi Heine, Foscolo, Guerrazzi, Mazzini, vb'nin hayalgücünü sarsmıştı. Kaldı ki, bu konuda, ne Byron'ın şiirlerini "kılık değiştirmiş parlamento söylevleri"ne benzeten Goethe gibi bir ılımlı, ne de Schopenhauer gibi bir kuşkucu, ilgisiz kalabilmişlerdir. Lord Byron'ın, *The Prisoner of Chillon* (Chillon Tutsağı, 1816), *The Vision of Judgement* (Son Yargı Gününün Hayali, 1822) ve *Don Juan*'ın (1819-1824) son bölümleri gibi yapıtlarından ve birkaç şiirden, İtalyan "carbonari"leri ile olan geçici ilişkisinden çıkarılabilecek siyasal tutumu, 1812 Şubatı'nda Lordlar Kamarası'nda verdiği ilk söylevinde ve giderek büyüyen işsizlikten doğan gösterileri bastırmak için alınması düşünülen ciddi önlemlere karşı şiddetli saldırısında açıkça belirir. Byron şöyle demekteydi: *"Dönüşümde, Hıristiyan bir ülkenin merkezinde gördüğüm acınacak sefaleti, dinsizlerin istibdatla yönetilen hükümetlerinin hiçbirinde görmedim... Nedir önerdiğiniz çareler?.. Bütün bir ülkeyi kürek cezasına mahkûm edebilir misiniz?"*

İngiltere'de düzensiz ve dar görüşlü bir sanayi devriminin sonuçlarının ortaya çıkmaya başladığı yıllardı o yıllar. Sosyalizm, 1830 eylemleri, ulusal bağımsızlık mücadeleleri olgunlaşmaktaydı.

Byron'ın devrime katılışı, kuşkusuz, gerçektir; ama Marx'ın acımasız görüşü de temelsiz değildir. Şairin davranışlarında, karanlık düzensizliğinde, Tanrıtanımazlığında geleneklere bağlı olmamasında (antikonformizm), karşı koymasında ve özgürlük sevgisinde, öylesine belirgin bir bireycilik, öylesine umutsuz ve dışa dönük bir tahammülsüzlük belirir ki, bu durum, ister istemez şunu akla getirir: Sanki Byron'ın soylulara ve halkı ezenlere karşı nefreti, özel birtakım nedenlere bağlıdır; sanki onu böyle davranmaya götüren şey, ezilenlere karşı duyduğu derin sevgiden çok, bir çeşit ödeşmedir. Her ne kadar Byron 1820'de yazdığı bir mektubunda, itirazının reformlarının ilkelerine karşı değil de, "demokratık istibdatın yolunu açmak isteyen alçak, entrikacı ve pis eşitlik yaratıcılarına" karşı olduğunu açıklarsa da, demokrasinin bir "serseriler aristokrasisi"ne yol açabileceği kuşkusunu birkaç kez dile getirmiştir. Shelley'in, evreni kendi içinde görüp, toplumsal inançlarını içtenlikle süslemesi gibi, Byron da evreni içinde görür; kahraman kişi olur ve özgürlük,

Amerika ve Avrupa'yı kaplayan büyük fırtına, İtalya'da da ürünler verdi. Üstte, solda, Cesare Beccaria'nın "Dei Delitti e Delle Pene" (Suçlar ve Cezalar Üzerine) adlı yapıtının ilk sayfaları görülüyor.

Üstte, sağda, G. Longhi'nin bir resminden alınan G. Benaglia'ya ait bir gravür.

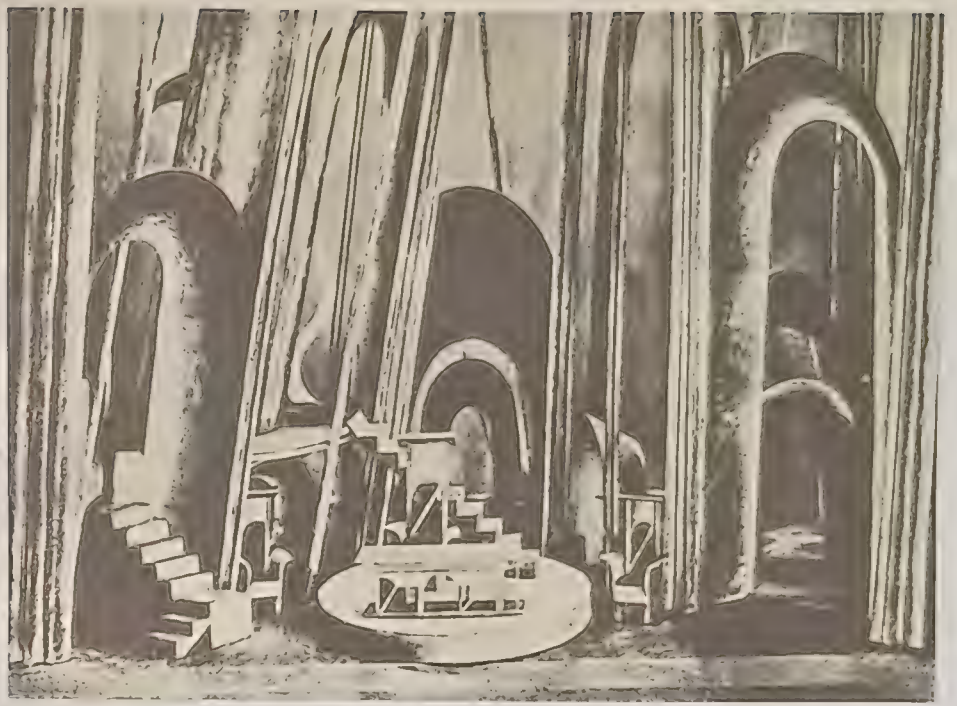
Özgürlüğü kaçınılmaz ve apaçık bir kavram sayan yeni insanın doğrulama istemi, çeşitli ülkelerde pek çok temsilci buldu: Almanya'da, bu temsilcilerden biri olan F. Schiller'in "Haydutlar" (Die Rauber) adlı yapıtının, Karge ve Langhoff'un yeni bir düzenlemesiyle Doğu Berlin'deki Volksbühne tiyatrosunda sahnelenmesi.

İtalya'da bireycilik ve özgürlük kavramlarını bir kat daha geliştirenler kuşağının başlıca temsilcisi Vittorio Alfieri'nin, François - Xavier Fabre tarafından yapılmış portresi.

onda, yalnızca "seçilmişler"e uygun bir başkaldırış olma tehlikesiyle karşılaşır. Davranışı, bu bakımdan, Alfieri'nin davranışından pek farklı değildir. Kendi yarattığı bir mitosun kurbanı olan, kurban olduğu anda kahramanlığa erişen Byron, ölümünden sonra ya haksız yere övülmüş ya da haksız yere inkâr edilmiştir. Kuşkusuz, kişiliği yapıtı ile karışır ve ender görülen biçimde ağırlığını koyar Byron'ın seslendiği Avrupa "anlamaya" hazırdı; ama Avrupa, "Shelley'den gelen metafiziği ya da Wordsworth'tan gelen ışığı" anlamaktansa, Byron'ın insana özgü tahammülsüzlüğünü anlamayı yeğlemiştir

Radikalleşme

Almanya'da, restorasyonun boğucu havasında, Avrupa'daki çeşitli eylemlerin, 1830 Paris Devrimi'nin yankıları, belirli bir aydın çevresinde tepkiler doğuruyor; kırpıdamalar, tahammülsüzlükler, karşı koyma denemeleri beliriyordu. İdeolojik tutumunu öncelikle Marx'ın, bir ölçüde de Byron'ın katkılarıyla radikalleştirdiği için Metternich'in iktidara gelişiyle yapıtları yasaklanan Heinrich Heine (1797-1856), sanatın bir kavşağa

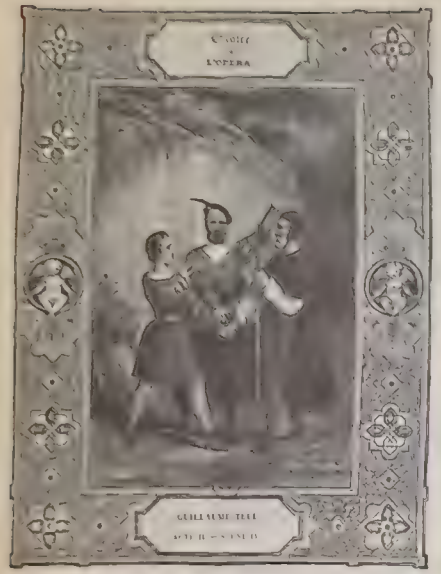


Schiller'in Hollanda'nın bağımsızlık savaşlarını konu edinen Don Carlos adlı yapıtının, 1922'de, Moskova'daki Komedlya'da V. Sasnovski yönetiminde ve I.M. Rabinoviç'in dekorlarıyla temsili.

vardığını "sanatsal dönemin sonu" olarak tanımladığı bir anda, şairin "taraf tutmak" zorunda olduğunu açıklıyordu. Heine bir yandan Alman yazarlarının bir toplumsal eleştiri sanatı kurmaktaki yeteneksizliklerini (ve bunun nesneltarihsel olanaksızlığını) eleştirir, ilerici şiirin belirtilerini ve bundan çıkacak sonuçları kuşku ile karşılar; öte yandansa, yazarın öznel ve alaycı olan kendi şiir tarzını doğrular. Kuşku ve alay bu tür bir şiirde apaçık ve anlamlıdır: *"Haydi, çal borunu, kullan soluğunu, yap gürültünü/son zorba da kaçmıştır.../Doya doya kardeşliğin özgürlüğün şarkısını söyle./Ama, yalvarırım, şiirini en genel anlamda tut."* Lukacs, Heine'nin yapıtları konusunda, haklı olarak, umutları ve düşkırıklığı ile, içten parçalanan çağdaş insanın görüntüsünü; aşktan siyasete kadar yaşamın tümünü kapsayan dünyanın görüntüsünü bulur: *"Kesinlikle modern olan bu şiir Alman folklorunun verimli toprağında filizlenir: Heine, aydınlanmanın ve romantizmin halk tarafından tutulan geleneklerini koruyup, onları güncelleştirmiştir."*

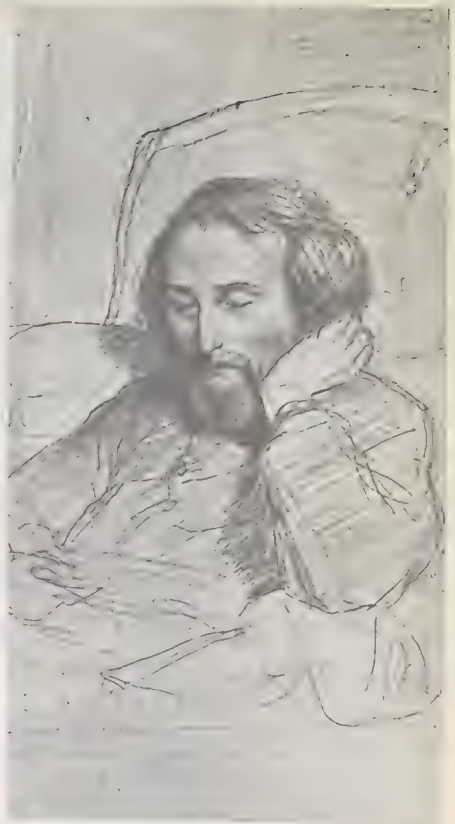
Georg Büchner (1813-1837), daha da öteye gitmiştir. Her ne kadar o da, bir bakıma, başkaları gibi Devrim'in düş kırıklığını taşıyorsa da *('artık bütünüyle eminim, yapılacak hiçbir şey yok; bu anda kendini kurban eden her kimse, bir çılgın gibi yaşamını boşa atmakta')*, bu düşkırıklığından, başka hiç kimsenin yapamadığı biçimde kendi kişisel deneyiminin ayrıntılarını ve Asya'daki yasadışı eylemin somut iflasını aşan düşünce nedenleri çıkarmıştır. Birkaç yıl içinde felsefe öğreniminden tıp öğrenimine geçen, modern edebiyatın en yüce sahne oyunlarından bazılarını (anlatımı, yapısı, düşünceleri ile tiyatronun temel taşlarından biri sayılan ve anlatımcılıktan günümüze kadar her tür esine kaynak olan *Woyzeck*, tek başına yeterli bir örnektir buna) yazdıktan sonra, sazan balığının sinir sistemi ve kafatası sinirleri gibi konularda kesinlikle bilimsel incelemeler yaptı. Büchner, açıkça komünist ve Babeuf'çü, tümüyle radikal bir sıyasal tutumu benimsedi ve burjuva bir toplum anlayışına bağlı olduğunu sezdiği liberal devrimin reform isteklerini aştı. Büchner, Strassburg'ta (günümüzde Strasbourg), Babeuf'ün temsilcisi Buonarroti tarafından denetlendiği sanılan, *Société des droits de l'homme*'a (İnsan Hakları Derneği) üye olmuştu; 1834'te, Giessen ve Darmstadt'ta, aynı adı taşıyan iki şube kurdu ve aynı yıl gizli olarak yayımlanan *Hessische Landbote* (Hess'in Habercisi) adlı kitapçıkta belirtilen aşırı ilkelere uygun bir ayaklanmayı hazırlamaya karar verdi. Komplo başarısızlıkla sonuçlandı. Büchner'in bazı arkadaşları tutuklandı; yazarın yardımcısı rahip F.L. Weider, üç yıl cezaevinde yattıktan sonra intıhar etti; sorguya çekilen Büchner ise kaçtı ve arkasından bir tutuklama emri çıkartıldı. Strasbourg'a sığınan Büchner, cerrahi pratiğine girişti ve söylentiye göre oyun yazarlığını babasından gizlemek için *Danton'un Ölümü* (Dantons Tod) adlı dramını, teşrih masasında yazdı. 1835'te yayımlanan bu oyun, devrimi ve Danton'u eleştiriyordu. Bazı eleştirmenler tarafından, yanlış bir yorumla karşı-devrimci öğeler taşıdığı ileri sürülen yapıt, Danton ve Robespierre'i diyalektik açıdan karşılaştırır: Bir yandan yorgunluklar ve kuşkular, ölümün özü ve bir bakıma "doğa", öte yanda dogmacılık, kendi kendini yok eden ciddiyet, aklın bükülmez erdemi, vardır.

Dramatik yolu seçen Büchner, ciddi biçimde belgesel bir malzeme kullanarak, siyaset "yaparak", tarihin (burada geçmiş, şimdiki, kendinin ve başkalarının olan tarihin) olay ve anlamlarını araştırarak



Üstte, Schiller'in, Rossini tarafından bestelenen yapıtı "Wilhelm Tell" için Fransızca olarak hazırlanmış bir taşbasması.

Sağda, İngiliz ozanı Shelley'yi Caracalla kaplıcalarında "Prometheus Unbound"u (Zincirlerinden Kurtulmuş Prometheus) yazarken gösteren ve J. Severn tarafından yapılmış olan bir tablo.



XIX. yy. boyunca edebiyatçıların davranışları giderek radikalizme kaydı. Bu sürecin ilk belirtileri Alman şairi Heinrich Heine'de fark edildi. Üstteki resimde, Heine'nin C. Gleyre tarafından yapılmış bir portresi görülüyor.

şiir ortaya koymaktan vazgeçmedi. Edebiyatının yüceliği anlam belirsizliğindedir ve bu belirsizlik, diyalektik bir oyun yaratarak, değişik anlam düzeylerine izin verir Çelişik, ama savunulabilir sonuçlar çıkartarak ve olası tohumlarını geleceğe aktararak *Danton'un Ölümü*'nün ilk anlamı için Lukacs'a başvurmak gerekir. *"Demek ki, bu tragedyada bir delikanlının hiçbir öznel deneyimi ('düşkırıklığı' , 'umutsuzluk' , vb.) belirtilmemiştir; Büchner, bir çağa damgasını basan gerçek trajedi yazarının içgüdüsü ile, Fransız Devrimi'nin aynasında zamanının yüzyıllık çelişkisini temsil etmeye çalışıyordu. Bunu yaparken, Fransız Devrimi'ni bir sahne düzeni olarak kullanıp, içine zamanının sorunlarını yerleştirmemiştir: Tersine, büyük trajedi yazarının şaşmaz sezgisi ile, zamanındaki sorunun Fransız Devrimi'nde yüzeye çıkmış olduğunu ve önemli bir tarihsel polemik görünümü kazandığını anlamıştır."* Yorumu doğru, ama eksiktir. Üzerinde durulması gereken bir nokta daha vardır. Büchner bir durumu sezinlemekle yetinmemiş, olaylardan nesnel olarak belirlen soruna kendi özel düş kırıklığını ve umutsuzluğunu katmaktan çekinmeden, kişileri ve düşünceleri "şiirsel" bir biçimde düzenlemiştir. Bu göz önüne alınmazsa,Büchner'in yapıtlarının *(Danton'un Ölümü: Leonce und Lena* [Leonce ile Lena] adlı güldürü; *Lenz* adlı öykü ve üç ayrı sonu olan, tamamlanmamış *Woyzeck* başlıklı tragedya) yaklaşık olarak yüz yıl sonra, kendini anlatımcı sayan, insancıl bir radikalizm ile beslenen, kapitalist ve burjuva düşmanı, her tür maddeciliğe karşı, koyu öznelci ve anarşist bir kuşağa esinlediği düşüncelerin değeri,bütün genişliğiyle anlaşılamaz

Büchner'de, doğanın gizinin harekelli, karmaşık, açık araştırmasıyla sonuçlanan; açıklanması güç, acı bir ahlaksal ve ruhsal duruma varan bireysel bir sefaletin derin duygusu vardır. *Danton'un Ölümü* konusunda Gerardo Guerrieri şöyle yazıyordu: *"...iki tarafın öyküsünü izlediğimizi sanıp, hangisinin haklı olduğunu çıkarmaya çalışıyoruz; oysa birden, ölüme mahkûm insanın görünümüyle karşılaşıyoruz."*

Büchner'in romantizmi, siyasal alanda, sözgelimi İtalyan ulusal mücadelelerinin dayandığı, ilerde de Rus Devrimi'nin dayanacağı gerçek, ıyımser, dınamık şemalardan değişik şeyler önerir

Ölçülü Etkililik

Genel olarak kabul edilen, ama tartışmalara da yol açan bır görüşe göre, İtalya'da XIX. yy'ın ılk çeyreğinde siyasetin edebıyata devrımcı yönden katkıları pek önemlı değıldır. Aslında, Verri'den Beccaria'ya kadar özgün bir aydınlanmacı geleneğin baskısı da, Napolyon ve Napolyon-sonrası dönemlerindekı yazarların bazı ideolojik öğeleri de inkâr edilemez. Ayrıca bunlara, lıberal bir aristokrasının ve burjuva sınıfının, Napoli ve Pıemonte'dekı başkaldırı olaylarına, dolaylı ya da dolaysız katkılarını eklemek gerekır. Iktısadi-siyasal bakımdan olduğu kadar dil bakımından da bır bütünlük göstermeyen Italya gıbi bir ülke, bıçımsel olmayan, "değişmez" bir sanat görüşünü ve ulusal bır halk duygusunun var olmasını gerektıren dengelı bır "edebiyat-toplum ilişkisi"ni bırçok neden engelliyordu. Söz konusu duygu, güçlükle ve oldukça geç bıcımlendi.(Bu noktada tartışma götürmeyen bır durum görülür: Yerel hoşnutsuzluklardan doğan ve ulusal bır duygu ile pek az ılışkıleri olan sıyasal eylemlerde bırkaç ender örnek dışında, halkın desteği görülmemiştir) Üstelik kültür, daha belırgın olarak da edebiyat sorunları idealıst tıpte kalıyor, bır "mutlu azınlığa" bağlanıyor ve dönemın gerçeğinden kopmayı bır kat daha ortaya koyuyordu. O yıllarda, ideal klasık örneklere yönelik bır edebiyat egemendi. Bu sanat, "edebıyatı ve toplumu, sanatı ve halkı yakın bir ilişkıde bırleştırmek gereksınımını aşılmaz bıçımde engelleyen yeni -klasıkçılığın bıçımsel- ideal örneği ve estetik çözümlemesiydi..."

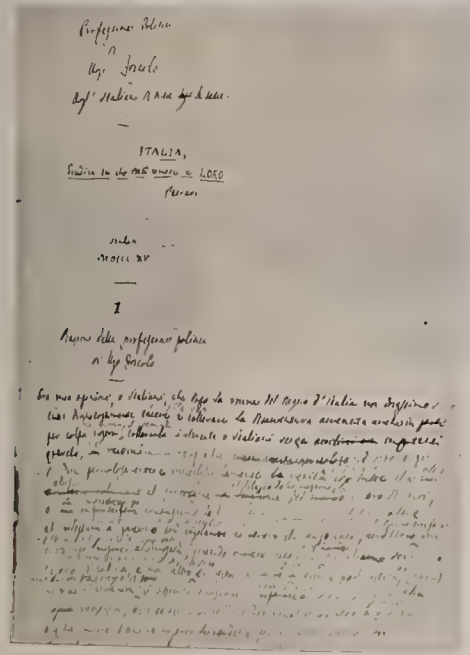
Kısa bir Jakoben deneyi yaşamış

Edebiyat-devrim bağlantısı konusunda, siyasal gerçeği araştırıcılardan İtalyan yazarı Ugo Foscolo'nun, J. B. Wicar tarafından yapılmış bir resmi.

STORIA
DEGLI ITALIANI
PER
CESARE CANTÙ
TOMO I
N 1380
3
TORINO

Sağda, İtalyan yazarı Cesare Cantù'nun, 1855'te yayımlanan "Storia Degli Italiani" (İtalyanların Tarihi) adlı yapıtının birinci sayfası.

Solda, İtalyan yazarı Manzoni'nin, sinemaya ve televizyona uyarlanan "I Promessi sposi" (Nişanlılar) adlı yapıtının, kukla tiyatrosu için verilen bir gösterisi için düzenlenmiş afişi.


ITALIA,

1

1815 tarihli "Ugo Foscolo'nun Siyasal Açıklaması."

olan, özellikle de Fransız ve İngiliz etkisi altında maddeci, ilerici metafiziğe karşı laik bir kültür temelinden yola çıkan ve uygar, hatta devrimci etkenlere ilgi duyan Ugo Foscolo (1778-1827) bile, ayrıcalıklı bir şiir ve biçimin, bir "belağat"ın çerçevesini kıramadı. Her ne kadar bunları mutlak ve bağımsız estetik birer değer saymıyorduysa da, sonunda, gerçeği yanıltıcı bir biçimde değiştirmekten kurtulamadı. Bu yüzden, yapıtlarının havası ağıta, kötümserliğe ve düş kırıklığına dönüştü. 1806'da yazdığı *I Sepolcri*'den (Mezarlar), birkaç kez ele aldığı ama tamamlayamadığı *Le Grazie*'ye (Güzeller) "geçişte", duru ve süslü biçiminde, yalnızca Foscolo'nun değil, bütün İtalyan şiirinin birçok kez ağırlığını duyduğu hemen hemen kaçınılmaz "tarihsizlik" olgusu belirir. Ne var ki kuşkuların ve araştırıcı bir yargının inceliklerinin ötesinde, Foscolo'da ender bir yurtseverlik tutkusu da görülür. Yüzyılın sonlarına doğru Foscolo, Alfieri'nin esintileriyle dolu *Tieste* tragedyasıyla, bir ulusal ayaklanma isteğini belirterek İtalyanların tembelliğine saldırmıştır. Foscolo üzerine yazdığı bir incelemede Giorgio Luti şöyle diyordu: "...*özellikle Istruzioni politico-morali*'de (Siyasal-Ahlaksal Öğütler), *Foscolo, özgür bir anayasa için gerekli reformlara ve özgürlüğe bağlı bağımsızlık konusuna başarıyla değinir: Halkın özgür olmadığı yerde, ulus bağımsız olamaz çünkü. Sonuçta, devrimcinin düş kırıklığına uğramış bakışı, İtalyan bağımsızlığının ve birliğinin tarihsel gerekliliğinin, uzun bir evrim sürecinin varış noktası olduğunu kesfeder.*"

Foscolo'nun, gerek siyasal, gerek edebi yenilenme çizgisini izlediği, romantizm öncesi etkileri benimsediği gençliğinde, birçok kez gerçek yurtseverlik bilincini gösterdiğine, *Il conciliatore* (Uzlaştırmacı) topluluğuna yakın olduğuna, kendini isteyerek küçük düşürücü bir sürgüne zorladığına, edebiyat eleştirmeni olarak, tarihsel ve dilbilimsel verilere dayanan bir yönteme gereksinim duyduğuna kuşku yoktur. Ne var ki, şiirsel "yüceliğe" ödün verdiğinden, ideal amaçlarla "biçimlerin" alçalması ve dilin bozulması arasında bulunan "görünüşteki parçalanmanın" üstesinden gelemediği de bir gerçektir.

Her ne kadar romantizmi bir formül içinde özetlemek olanaksızsa da, *Risorgimento*'nun ülkülerini besleyen ve kendini romantik sayan edebiyat, romantizmin en az vurucu ve taşkın, en az düzensiz, daha çok ılımlı, yönlerini seçmiştir. Duygululukla yurtseverdir; bir bakıma tanıklık açısından yararlı bir öğedir; ama devrimci bir tartışmanın varlığını gösterdiği söylenemez. Somut bir devrimin desteğinden yoksundur ve gerçek edebi devrimlere varamamıştır.

Edebiyat ve devrim ilişkilerinin tarihi verilmek istendiğinde Alessandro Manzoni (1785-1873), "devrim" sözcüğü dar anlamıyla alınırsa, hem önemli hem de ikinci derecede bir yazar sayılabilir. Bu tür bir yargı, İtalya'nın o dönemdeki havası göz önünde tutulduğunda, pek doğru sayılmaz. Aynı biçimde, ideolojik düzeydeki önemini küçümsemek, yüzeysel bir yorumla "Paris'ten daha az tanıdığı Floransa'nın güney taraflarını aşamadığını söylemek (gerçekte, ilk yazılarını etkileyen demokratık ve dın adamları aleyhtarı fikirlerini Paris'ten almıştı); ya da, *Proclama di Rimini* (Rimini Bıldırısi), *Marzo 1821* (Mart 1821), *Adelchi* ve *Carmagnola*'nın korolarında olduğu gibi, yurtseverlik şiirleri yazmakla yetindi" demek de, yanlış olur. Manzoni'nın kışılğını anlayabılmek için hem romantizmin İtalya'da kazandığı özel görünüşünü, hem de büyük yenilıklere olanak vermeyen ülkenin, tarıhsel ve kültürel koşullarını göz önünde tutmak gerekir. Lombardia damgasını taşıyan, Katolik ve liberal eylem, kesin bır toplumsal eleştiriye yönelmiyordu (romantik Leopardi, her şeye karşın, siyasal alanda bıle Byron'ınkine benzer çatışmacı bir güce sahip olamamıştır.) Gene de yeniden keşfedilen ve düşünülen, yeni ve çağdaş doğrulamalara yol açan tarih duygusuna ve yeni bir okur topluluğuna ulaşmak, onları ahlaksal açıdan etkilemek, yenilemek isteğine Manzoni'de rastlanır. Yazar bunlara, yaratıcı alanda hiçbir İtalyan romantik sanatçının erişemediği ölçüde kusursuz bir biçim vermiştir.

Romandaysa bu konuda olduk-ça kısır sonuçlar elde edılmıştir. Bır fikir edinebilmek için, edebi değeri yüksek sayılabilecek yapıtları sıralamak yeterlidir: Cesare Cantù'nun *Margherita Pusterla*, Tommaso Grossi'nin *Marco Visconti*, Massimo d'Azeglio'nun *Ettore Fiermosca* ve Niccolò Tommaseo'nun ideolojik-siyasal belirtilerin ölçülülükte gizlendiği *Il Duca di Atena*'sı (Atina Dükü) gibi yalnızca Ippolito Nievo'nun *Le Confessioni di un italiano* (Bir İtalya'nın İtırafları) ve Rovani'nın *Cento anni* (Yüz Yıl) adlı yapıtları, Avrupa romancılığına yakın bir özgünlük ve sağlamlılıkla, yukarıdaki yapıtlardan ayrılırlar. Duygusal ve dne boyun eğmiş bir yapıt olmaklarlıkte Silvio Pellico'nun *Le mie prigioni* (Benim Hapishanelerim, 1832) adlı yapıtı da, devrimci sayılmasa bıle Avusturya'ya karşı bir yapıt olduğundan, ayrı bir ağırlık taşır.

Şiirde, Luigi Mercantini ya da Goffredo Mameli'nin yurtseverlikle dolup taşan, ama edebi değeri çok yüksek olmayan çalışmaları bir yana, İtalyan romantizminin en ilginç bıldırılerinden bırı oan *Lettera semiseria di Grissostomo* (Grissostomo'nun Yarı-ciddi Mektubu, 1816) adlı yapıtın yazarı Giovanni Berchet (1783-1351), *I profughi di Praga* (Prag Mültecileri, 1823) ve *Le Fantasie* (Hayaller, 1829) gibi küçük şiirlerinde belirli bir ahlaksal gerçekçiliği yansıtır.

Manzoni ile hiç kımsenin soy öl-

Shelley, Byron'ın yakılma töreninde.

İtalyan yazarı, aynı zamanda da siyaset adamı olan Massimo d'Azeglio'nun, Francesco Gonin tarafından yapılmış portresi.

çüşemediği hemen anlaşılmaktadır. Manzoni'nin yaratıcı ve araştırıcı yapıtları, dinsel ve siyasal eylemi, inancı ve yurtseverliği bağdaştırarak, dönemin aydınlarına mücadele için gerekli olan itici gücü taşırlar. Oysa, sabırsız bir devrimci sayılamayacak Gioberti bile, İtalyanları "cansız ve tembel" bir ulus olarak tanımlamıştır. Benedetto Croce'nin, Manzoni'nin *I promessi sposi* (Nişanlılar) adlı yapıtını yalnızca "bir dinsel söylev" sayması, genel olarak estetik olaya yabancı sayılan ideolojik nedenlerin edebiyat yapıtında birleşmelerinin, olumlu bir işareti olarak düşünülebilir. Egemen sınıfların geleneksel kurumlarının baskısı altındaki bir düşüncenin içinde kapalı kalan Manzoni'nin etkisi, bir açıdan ilerici bir duyguya karşıt gibi de görülebilir: Koruyucu ve tutucu olmuştur; o yüzyıl içinde "burjuva sanatı" diye nitelenen sanatın gelişmelerinden uzak kalmıştır. Bunu anlamak için başka ülkelerin edebiyatlarına, Manzoni'nin çağdaşları olan Dickens, Balzac, Gogol, Dostoyevski, Lermontov ve Hugo'nun bazı yapıtlarında ele alınan sorunlara bakmak yeterlidir. Buna karşılık çağdaşları için Giuseppe Mazzini (1805-1872) daha çok devrimci görünmüştür. *I Doveri dell' uomo* (İnsanın Görevleri, 1862) adlı yapıtında, sosyalizme ve Marx'çılığa karşı çıkmasına karşın Mazzini, yöntem olarak, emekçi sınıfları ayrı tutmayan, birleştirici bir düşüncenin çekiciliğini duymuştu. Ne var ki, iktisadi eşitsizliği azaltmak gereksinimini belirtmesine karşılık, hiçbir eşitliğe varamamış; tersine, "maddeciliğin temel nedenini, bireyci bencillik oluşturur" kuşkusuyla, her tür maddecilikten korkup uzak durmuştur.

Mazzini'nin emekçilerin durumu konusunda yazdıkları, çağının İtalyan düşüncesi için ender sayılabilecek şeylerdi. Kuşkusuz, siyasal eylem alanında aşırıcıydı; din adamları aleyhtarı (antiklerikal) ve cumhuriyetçiydi. Mazzini, Byron'a hayrandı ama, fazlasıyla gizemciydi, idealisttı; bu yüzden de sınıf mücadelesine ve birliğine dayanan bir toplumu kabul edemezdi. Her ilerlemenin, özellikle "ruhsal" ve "ulusal" olduğuna inandığından (İtalya onun için Avrupa'nın rehber ülkesiydi), halka karşı görevi savunduğundan, sonuçta küçük burjuva radikalizmine kapandı.

Macar Sandor Petöfi'nin (1823-1849), basit bir lirik anlatımla eriştiği dengeli şiirsel-siyasal birlikse, çok daha önemlidir. 1848 ayaklanmalarında, gazeteci ve konuşmacı olan, aşırı radikal görüşleri olduğu için siyasal hayattan uzaklaştırılan Petöfi, halkının özgürlük tutkusunu özellikle *Milli Marş*'ta çok iyi betimlemişti.

İngiltere ve Fransa: Açıklanan İdeoloji

XIX. yy'da sanayi devrimi gelişirken sosyalizm, anarşizm ve Marx'çılık gibi kuramlar da doğdu. Bu yüzyılda gerçeğe şiirden çok roman yaklaşır; bu yüzden, ideolojiler ile edebiyat arasındaki ilişkinin günden güne daha dolaylı olmasında şaşılacak bir yan yoktur. Edebiyat-ideoloji ilişkisi her zaman devrimci davranışlara sıkıca bağlı değildir; ama toplumsal olayın estetik olaya, dolaylı ya da dolaysız biçimde yansımasına, yüzyılın "yaratıcı" yazarlarının çoğunda rastlanabilir. Durumu her yönüyle açıklamak yerine daha önce yap-

İnsan emeğinin, en eski çağlardan beri görülen sömürüsü, XIX. yy'da kadınları, çocukları, tutukluları, sömürge halklarını da kapsayarak uç noktalara varır. Resimde, çocuk yurtları kurucusu Doktor Barnardo, İngiltere'de bir evin damında uyuyan yersiz yurtsuz çocukları incelerken görülüyor.

tığımız gibi, kısa değinmelerle ve birkaç örnek vermekle yetineceğiz.

İngiltere, kökleri, Blake'in çağından XIX. yy'ın sonuna kadar uzanan güçlü bir geleneğe sahiptir. William Blake, *"Sanat, artık zihinsel büyülerini kaybetmiştir"* diyordu. İngiliz edebiyatının , ütopyaya kaçtığında bile, toplumsal sorunlara ve devrimci konulara her zaman yakın olduğu bir gerçektir: Bütün romantik ozanlar bu konulara az ya da çok el atmışlardır. Coleridge, emekçilerden (edebiyatta pek kolay rastlanmayan bir terim ve kavramdır bu) söz ederken *"Bu konuda sözcükler nesnelleşiyor"* diyordu. Gerçekte de, yüzyılın ortalarında birçok kişi bunu gerçekleştirmeyi denedi. Söz konusu uyum araştırmasına giren İngiliz yazarları, ister yapıcı, ister yıkıcı sayılsınlar, genel bir tanımlamayla, sosyalist türden bir eleştiriye yöneldiler (sözgelimi Dickens, Ruskin, Morris); Rus yazarlarıysa, nihilist yönlerini daha da belirginleştirdiler.

İngiliz eleştirmen F. R. Leavis'e göre, sanayileşmeye tepki gösteren edebiyatta, Charles Dickens'ın (1812-1870) romanları, emekçi sınıfın durumundaki sefaleti tam ve bilinçli bir biçimde yansıtıp, bundan anlamlı bir ders çıkaramazlar Leavis, *"Genel olarak, Dickens'ın içinde yaşadığı dünyaya yönelttiği eleştiriler rastlantısal ve önemsizdir"* der. Yoksul bir ailenin (uşaklıkla geçinen dedesi hırsızlıktan, memur olan babası borç yüzünden hapis yatmışlardı) çocuğu olan Dickens, kişisel utançların etkisiyle, çocukluğundaki sıkıntıların ve öç alma isteğini, olağanüstü biçimde incelenen kişilerinde yansıttı. Ne var ki Dickens, aşırı yoksulluk ve sömürünün uzak nedenlerinden çok, sonuçları üstünde durmakla ve siyasal-iktisadi kuramsal tartışmalardan kaçınmakla, acımasız, bencil ve sahte bir kibarlığa tutunan bir toplumun dış görünüşünü çizmekle yetinmemiş, bu tür bir toplumsal durumun derin nedenlerini, dolaylı olarak da olsa belirterek, huzursuzluğunu okurlarına iletebilmiştir. Yapıtlarında devrimci öğelerin ön planda olduğunu söylemek aşırılık olur. Aynı biçimde, "büyük ve korkunç bir kentin şiirselliğini" kavramış olan bu yazar için "betimlemenin coşkusu içinde sefaleti hor gördüğünü" söylemek de aşırılıktır. Fazla sert başka bir yoruma gö-

Dickens'in "David Copperfield"inin 1850 baskısının birinci sayfası.

re, yazarın çağın insanlıkdışılığını ortaya koyan tek yapıtı *Hard Times* (Güç Günler, 1854) romanıdır. Niyetleri bir yana, *Barnaby Rudge* (1841), Dombey and Son (Dombey ve Oğlu, 1848), *Bleak House* (Issız Ev, 1853) ve özellikle karmaşık ve kötümser *Our Mutual Friend* (Ortak Dostumuz, 1864-1865) adlı yapıtları, en yoksul sınıfların gerçek durum ve sorunlarını anlamağa yönelen bir süreci belirginleştirirler.

Bazı eleştirmenlerin öne sürdükleri gibi, Dickens, toplumsal romanı keşfetmemiştir; ama toplumsal romana büyük bir onur kazandırdığı kuşku götürmez. Dickens'in tartıştığı sorunları, öğreticilikte daha bilinçli, belgesel yönleri daha zengin, ama edebi değerleri çok düşük olan, çağdışı bazı İngiliz romancılarının işlediklerini anımsamak yeter. Ama, E. Gaskell'in *Mary Barton: a Tale of Manchester* (Mary Barton: Bir Manchester Öyküsü, 1848), B. Disraeli'nin *Sybil, or The Two Nations* (Sybil ya da İki Ulus, 1845), C. Kingsley'in *Alton Locke* (1850), G. Eliot'ın *Felix Holt, The Radical* (Radikal Felix Holt, 1866) gibi, her biri bir tez ortaya koyan ve sanayi devrimi dönemi romanının tipik örnekleri olan yapıtlarını da bu arada unutmamak gerekir. Marx'çılığın bir varsayımı olan sanat ve toplumun karşılıklı bağıntılılığı tartışmasını, İngiltere de (yaratıcı'dan çok eleştirici olan) başka yazarlar geliştirmiş ve her ne kadar, yeni düşünceler, edebiyatı ve edebi değerleri kendiliklerinden etkilemişlerse de, figüratif sanatlar alanında daha yoğun yapıtlar ortaya konmuştur. Eleştiri yönü ağır basan yazarlar arasında özellikle John Ruskin ve William Morris sayılabilir. John Ruskin'in (1819-1900) üzerinde durduğu "güzellik", "gerçek", "iyilik" gibi bazı kavramlar, günümüzde modası geçmiş sayılabilir, hatta öyledir. Ne var ki, *The Seven Lamps of Architecture* (Mimarlığın Yedi Lambası, 1849) ve *The Stones of Venice* (Venedik'in Taşları, 1853) adlı yapıtların yazarı Ruskin, çağının toplumunu bu kavramlar aracılığıyla radikal biçimde eleştirmiş ve *The Political Economy of Art* (Sanatın İktisat Siyaseti, 1871) adlı yapıtında bu konuyu irdelemiştir. Ruskin, liberalizmi eleştirmiştir, ama bu eleştiri geçmişe oranla bir eleştiridir ve yapıtlarının genel havası tutucudur.

Ressam ve ozan olan William Morris (1834-1896) de aynı öğeleri kullandı; ama, onları geleceğe yöneltti ve sosyalist ideolojiyi benimsedi.

Ruskin, *"Bütün sanayi kentlenmizden yükselen büyük çığlık, kazanların gürültüsünü aşıyor ve şu noktaya varıyor: Biz oralarda her şeyi imal ediyoruz, insanlar hariç!"* diye yazıyordu. Morris'in karşılığı bir toplumsal devrim önermek oldu: *"Biz çok iyi biliyoruz ki sermayenin güncel dini altında hiçbir iyileşme umudu olmaması bir yana, durum yıldan yıla, günden güne kötüye gidecektir"*; *"sanatın dava-*

sı, halkın davasıdır." Ayrıca Morris, emekçiler arasında gerçek bir sosyalist bilincin yaygınlaştırılması gereği üzerinde durdu; Çünkü, *"Gerçek toplumun tek ve olanaklı yapıcı öğeleri olan onlar, sahte bir toplumla karşı karşıya olduklarını anlamalıdırlar,"* diyordu

Mario Pranzo, Morris konusunda şöyle yazar: *"Çalışmanın neşesini duyan o* (Morris), *bunu çağdaş emekçilerin yorgun ve ışıksız evlerine aktarmak istiyordu : Ortaçağ' da, öteki önraffaellocular gibi, şatafatlı bir mezarlığın ağır kokusunu değil, gelecek çağın serin rüzgârını soluyordu. (...) O da halktan biri oldu; gösterişli kişiliği, dağınık saçları ve uzun sakalıyla bir esnafa, bir gemiciye benziyordu: Halkın acılarıyla yanıyor, bireylerin acılarınaysa katlanamıyordu."* Şair Dante Gabriel Rossetti'nin, bir keresinde, Morris'in hıçbir zaman sadaka vermediğini belirttiği söylenir Oysa, görünüşte insaftan yoksun olan bu tür bir davranışın (yani, sadaka vermemenin), paternalizmin inkârının ve hayırseverliğin hiçbir toplumsal sorunu çözemeyeceği inancının bir belirtisi sayıldığı bilinmektedir. Aslında böyle bir davranış, toplumsal bir sorunu çözmek bir yana, bu çözümü sürekli olarak geri bırakır.

Sosyalist şarkılarında bile fazla ince duygulu bir ozan olan sanat eleştirmeni Morris, her nasılsa, siyasal yazar olmuş ve belki de ağırlığını en iyi biçimde "ikinci dereceden" yapıtlarında (sözgelimi, *How We Live and How We*

Griffith'in "The White Rose" (Beyaz Gül, 1923) filminin bir sahnesinde, Dickens dünyasının zenginleri ve yoksulları.

Yoksul sınıfların gerçek sorunlarını ortaya koyabilmek amacıyla eleştirilere girişen Elisabetli Gaskell'in G. Rischmond tarafından yapılmış portresi.

CHANTS FOR SOCIALISTS

BY

WILLIAM MORRIS.

Contents :

1. THE DAY IS COMING.
2. THE VOICE OF TOIL.
3. ALL FOR THE CAUSE.
4. NO MASTER.
5. THE MARCH OF THE WORKERS.
6. THE MESSAGE OF THE MARCH WIND.

PRICE ONE PENNY.

PUBLISHED AT
THE SOCIALIST LEAGUE OFFICE, 27 FARRINGDON STREET,
LONDON. E. C.
1885.

Özlem ve eleştirinin ötesinde bir gelecek tasarlayan William Morris'in "Chants for Socialists"inin (Sosyalistler için Şarkılar) birinci sayfası.

C. Dickens'ın Spy tarafından yapılmış portresi.

Might Live [Nasıl Yaşıyoruz ve Nasıl Yaşamamız Gerek?] gibi) duyurmuştur.

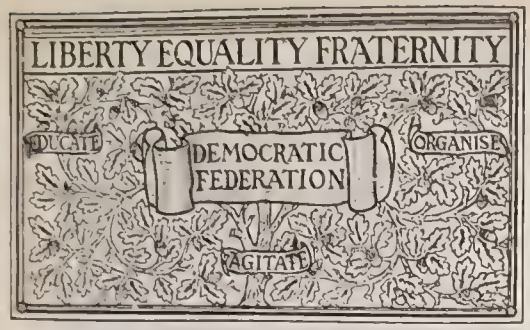
Yüzyılın ortalarına doğru, Fransa'da da, romantizm siyasete yönelerek bir evrim geçirdi. Birinci toplumsal dönemde katkı Lamartine ve Michelet'den geldiyse de, ikinci döneme Victor Hugo (1802-1885) egemendir. Hugo, bütün edebi türleri denedi; zamanını şiirlerinde yaşadı; baladlar, romanlar, trajediler, gazete yazıları yazdı. Başlangıçta siyasal tutumu pek belli değildir. Ama *Le dernier jour d'un condamné* (Bir Hükümlünün Son Günü, 1829) gibi bazı yapıtlarında, doğmakta olan sosyalist kuramlarla duygu benzerliği gösteren ahlaksal-toplumsal bir tavır da yok değildir. İlk edebi zaferini *Hernani* (1830) ile kazanan Hugo, birbiri ardınca *Notre-Dame'ın Kamburu* (Notre-Dame de Paris, 1831), *Le Roi s'amuse* (Kral Eğleniyor, 1832), *Claude Gueux* (1834), *Le Retour de l'empereur* (Imparatorun Dönüşü, 1840) adlı yapıtlarını yayımladı. Bu yapıtlarında çağdaş toplumsal durumla ilgili eleştiri öğeleri yüze çıkarsa da, daha sonraları onu basın özgürlüğünü ve yoksulluktan kurtulmayı savunmaya götüren şiirlerinde ve yazılarında, rejimle çatışmasını ve gönüllü sürgünü izleyen yıllardaki başlıca olayları yansıtmaya iten devrime katılma tavrı henüz görülmez. Bunalım yılı 1848'den sonra, bütün kararsızlıklarından kurtulur. *Napoléon-le-Petit* (Küçük Napolyon, 1852) adlı yapıtında, yoruma kaçmadan imparatorlarla alay eder; cumhuriyetçi yurtseverlerle ilişki kurar. *Les Châtiments* (Cezalar, 1853) adlı yapıtında, burjuvaların halkın umarsız yoksulluğuna gösterdikleri ilgisizliğe ve savurganlıklarına saldırır *('açlık halkı pençesinde sıkıştırırken taşkınlık yapan siz / bu umutsuz sefaletin üzerinde / ölçüsüz bir ziyafet kurun')*. *Sefiller* (Les Misérables, 1862) ve *Deniz İşçileri* (Les Travailleurs de la mer, 1866) romanlarında, çağdaş Fransız tarihinin insafsız bir görünümünü çizer, proletaryanın yaşama koşullarını inceler. Dönem, emekçi eyleminin geliştiği, imparatorluğun can çekiştiği, Birinci Enternasyonal'in doğduğu dönemdir. Sanatçı Hugo, siyasal bir akımda yer almamakla birlikte, halkın gereksinimlerine yabancı kalmaz. Yazarın, Napoléon III'ün düşüşünden sonra sürgünden dönerken Paris'te büyük bir görkemle karşılanması bizi şaşırtmamalı. Hugo'nun, Komün olayları

üzerinde düşünmesine, anlamlarını aramasına ve bunları yaratıcı malzeme olarak kullanmasına da şaşmamamız gerekir. Paris Komünü ayaklanması ve bozgunu izleyen kıyıcı baskı, pek az yazar tarafından anlayışla karşılanmış, tersine, tarihsel önemi büyük olan bu olaya, yazarların çoğu karşı çıkmıştır.

Alexandre Dumas fils, Théophile Gautier, Lecomte de Lisle, Alphonse Daudet, Feydeau, Gustave Flaubert gibi yazarların yapıtlarında, Komün taraftarları için kötüleyici sözler *('yırtıcı hayvanlar', 'Charenton kaçkınları'*, vb.) bir yana, kıyıcı, insafsız baskı isteklerine de rastlanır. Amerikalı demokrat ozan Walt Whitman, *O Star of France* (Ey Fransa'nın Yıldızı) adlı yapıtında ayaklananların cesaretini ve ortaya koydukları özgürlük örneğini belirtirken, Komün'ün bildirisini, yalnızca Verlaine, Rimbaud ve Hugo benimserler. Umutsuz bir direnişe katılan Paris halkının fedakârlıklarını ve umutlarını birçok kez desteklemiş olan Hugo *('Parisliler bu konuda anlaştılar: / Bir ulus yalnızca utançtan rahatsız olabilir: / Ne olursa olsun atalar bundan gurur duyacak, / Ve Fransa'nın yaşayabilmesi için Paris ölecektir!')*, ikinci kez yurt dışına kaçar ve bozgundan sonra, Brüksel'den kaçaklara sığınma hakkı tanır: *"Nereye? Belçika'ya. Belçika'ya bu onuru veriyorum. Barricades Meydanı No 4'te sığınma hakkı tanıyorum. Komün'den kaçan birini tutuklamak için evime giren, beni de tutuklamak zorunda kalacaktır."*

Bu arada, tutucu, sert bir eğitimle yetiştirilen genç yaştaki Arthur Rimbaud (1854-1891), Paris'e varmak ve başkaldıranlara katılıp büyük serüveni yaşamak için evinden kaçar. Başkente varıp varmadığı kesin olarak bilinmemektedir. "Menekşe gözlü çocuk", her çeşit kurumun "lanetli" düşmanı ve modern şiirin "tedhişçisi" Rimbaud, Komün için yalnızca üç şiir yazmıştır. Ama bunlarda, hiçbir zaman yüzeyde olmayan, gerçek ve güçlü bir şiddet sezilir; olağanüstü bir anlatım ustalığı ile sıralanmış dizeleri, lirik derinlik ve arılıkla ideolojik coşku arasında çok ender bir denge örneği oluşturur. Bu üç şiir sırasıyla şöyledir: Başkenti yeniden ele geçirmek için orduyu düzenleyen Thiers kabinesinin üyelerine karşı yazılan ve Hugo tonunda dramatik yergi *Chant de Guerre Parisien* (Paris Savaş Şarkısı, 1871); 20 000 Komün taraftarını ölüme mahkûm eden sözümona düzenin yeniden kurulmasına karşı yazdığı *L'Orgie parisienne ou Paris se repuple* (Paris Sefahat Âlemi ya da Paris Yeniden İskân Ediliyor, Mayıs 1871) ve *les Mains de Jeanne-Marie* (Jeanne-Marie'nin Elleri, Mayıs 1871). İkinci şiirde şöyle der şair: *"Frengililer, çılgınlar, soytarılar, krallar, karnından konuşanlar / ruhlarınız, bedenleriniz, zehirleriniz / orospu Paris'in umurunda mı? / Üzerinden silkecek sizi, siz havlayanları, bunakları / Ey acı çeken, ey yarı ölü şehir, / solgunluğuna sayısız kapıların açan / geleceğe doğru başın ve iki göğsün eğik, / geçmişin belki kutsayacağı şehir; / yüce ıstıraplar için uyutulmuş beden / işte şimdi korkunç yaşamdan içiyorsun! / Her ne kadar seni böylesine bir baskı altında görmek korkunçsa da. / Her ne kadar yeşil Doğa'da / Hiçbir büyük şehirden daha irinli yara çıkmadıysa da, / şair sana 'Yücedir güzelliğin'der."* Komün sıralarında başkaldıranların yanında, savaşan adsız halk kadınlarını sert görüntülerle, ama içtenlikle öven ve kadın elleri konusunu soylu bir anlayışla işleyen *Jeanne-Marie'nin Elleri*'nden de birkaç dize aktaralım: *"Jeanne-Marie'nin elleri güzeldir, güçlüdür, / Yazın yaktığı koyu eller, / Ölü ellere benzeyen solgun eller.... Fırınlar gibi hep hareket içinde, / Şiddetle tüm coşkuları sarsarlar, / Elleri Marseillaise'i söylüyor, / Ve hiçbir zaman dualara teslim olmuyor!. Halk renginde bir leke / onları yaşlı bir göğüs gibi koyulaştırır; /Bu ellerin tersine / Her onurlu asi bir öpücük kondurmuştur! / Solgunlaştılar, görkemli, / Aşk dolusu büyük güneşin altında, / Topların namlularını kavrayarak / Ayaklanan Paris'in içinden geçerek!."*

Çağını beğenmeyip geçmişe dönen İngiliz yazarlarından John Ruskin, Dante Gabriele Rossetti ile birlikte.



Demokratik Federasyon'un Morris tarafından düzenlenen kimlik kartı kapağı.

Rusya: Halkçı Gelenekten Devrimci Keşfe

XIX. yy. Rus edebiyatı çizgisini Ekim Devrimi ile çakıştıran yol çok uzundur. Özel ve geri kalmış bir siyasal-toplumsal durumda bulunan aynı derecede özel bir gelenek tarafından belirlenen bu edebiyat, içe dönük, karanlık ve akılcı gerilimlerle nihilist sonuçlara itilen, romantik hezeyanlarla alaycılığı ve hicvi birleştiren bir yeraltı karşı koyma eylemi tarafından beslenmiştir. XIX. yy. Rusya'sının görünümü içinde Lev Tolstoy'un kişiliği (Lenin'e göre 'Rus Devrimi'nin aynası', Berdiyaev gibi gerici aydınlara göre 'Rusya'nın kötü perisi') gerçekten olağanüstü görünür. Durumu Vittorio Strada şöyle özetlemektedir: *"Kapitalizmin aydınlanmacı,insanbilimsel,Rousseau' ya özgü, demokratik eleştirisi, gerek tutucu ve resmi, gerek liberal ve gerekse tarihsel ve devrimci eleştiriden ayrılıyordu. Yüzyılın ikinci yarısına gelince, ilişkiler daha da karmaşıklaşır; iktisadi, siyasal, toplumsal gerçeğin karışıklığını izler ve modern biçimde incelenmediği için, görünüşte kaos'a benzer bir biçimde patlar."*

Puşkin, Gogol, Lermontov, Turgenyev, Tolstoy, Dostoyevski gibi yazarların yapıtları, bu havaya ağırlıklarını eklerler. Bu arada, siyasal-iktisadi alanda, Marx, Herzen, Bakunin arasında daha ateşli sorunlar tartışılmaktadır. Klasik ve romantik akımların arasında yer alan Puşkin'in (1799-1837) yapıtlarında, katlanamama belirtilerine, hatta anarşik belirtilere (Dostoyevski'nin belirttiği gibi) rastlanır. Ama bazı yapıtlarının doğurduğu tepkilere karşın, Puşkın'de devrimci bir bilinç olduğu söylenemez. Puşkın uzun süre Voltaire'i, özellikle de Byron'ı örnek almıştır Ama, "yaşamın kargaşası için değil", "esin ve tatlı sesler" için doğduğunu söyleyen ozanın kişiliğinde, gene de, siyasal soruna ilgisiz kalmayan deyişler sezilir; kıyıcı bir yüzyılda, toprak kölelerinin azat edilmesinden yana olanların savlanna uygun olarak, şiirin herkesin özgürlüğünü istemesi gerektiği inancındadır: *"Dostlar, baskı altında olmayan halkı görecek miyim ben, / ya Çar'ın bir işaretiyle yıkılan köleliği, / Ve uygar özgürlüğe kavuşan vatanda, / Yükselen kamaştırıcı seheri?"* Puşkin, Rus halkının ruhunu benimsemeyi bılmiş ve bunu, sözgelimi *Boris Godunov* (1831) adlı yapıtında, özellikle de 1773-1775 yıllarındaki Pugaçev ayaklanmasını tarihsel-hayali biçimde veren *Yüzbaşının Kızı* (Kapitanskaya Doçka, 1836) adlı romanında edebi bir biçimde yaşatmıştır.

Puşkin kadar Byron yanlısı ve ondan daha romantik bir ozan olan Lermontov (1814-1841), Puşkin'in ölümü için yazdığı, büyük burjuvalara ve saray çevrelerine hakaret sayılan *Smert poeta* (Ozanın Ölümü) adlı bir şiirinden ötürü Kafkasya'ya sürüldü. *Bir Ocak* adlı ikinci şiiri Lermontov'un yeniden sürgün edilmesine yol açtı. Şiir deneylerini *Elveda Ey Pis Rusya*, ve *Kayboluş* ile sürdüren yazar, *Zamanımızın Bir Kahramanı* (Geroy Naşego Vremeni, 1839-1840) adlı romanında, başkaldırma ve hiçlik duyguları arasında ve belirli bir gerçekçilik içinde, çağdaş toplumun yapılarına karşı olan "şeytanca" kişi tipini ortaya koydu.

Nıkolay V. Gogol (1809-1852) kimine göre gerçekçi toplumsal bır anlatım içinde ilerici bir örf ve âdel eleştirmeni, kimine göre de otokratik davranışları savunmakla suçlanan bir hayali olaylar anlatıcısıdır. Gogol'u tanımlayabilmek için, *Ölü Canlar* (Mertıvıya Dusi, 1842) romanını okuduktan sonra Puşkin'in gösterdiği tepki yeterlidir Gogol, Puşkin'in tepkilerini şöyle saptar: *"Gülmekten çok hoşlanan Puşkin, ben okumaya devam ederken, giderek yüzünü asmaktaydı Sonunda, okumamı bitirmemden sonra 'Tanrım, Rusyamız ne kadar hüzünlüdür' diye umutsuzluğunu belirtti."* Gogol, Rus edebiyatına umutsuz bir mizah getirmiş *('Baylar, yüzleriniz çarpıksa suç aynanın değil'); Ölü Canlar* ve *Müfettiş* (Revizor, 1836) romanlarıyla bürokratlar sınıfını rahatsız etmiş; tutucu akademik çevrelerin sahte ve bozulmuş ortamından çok uzak olan dar görüşlü, küstah, sefil bir toplumun kusurlarını açığa vurmuştur.

Puşkin'in gerçekliğini sürdüren Ivan S. Turgenyev (1818-1883), fazla ilgi çekmeyen bazı şiir denemelerinden sonra, roman yazmaya başladı. Herzen ve Bakunin gibi kişilerle temasta bulunduğu Berlın yolculuğundan sonra, sıyasal ıdealleri kesınleştı. "Tez"lı olmamakla birlıkte, çağdaş Rus aydın çevrelerine genış bır tartışma malzemesi getıren bır anlatıma yaklaşması (romanlarında, gerçeğe oldukça yakın bır katılış belırleyen ve ıdealist davranışlardan, reform katkısına ve bır çeşıt nıhılizme kadar zamanın değışık düşüncelerini oldukça açıklayan bir dizi 'portre' bulunur) ağır, ama süreklı oldu: *Bir Avcının Notları* (Zapiski Ohotnika, 1852); Rudın (1856), *Bır Asilzâde Yuvası* (Dvoryanskoye Gnezdo, 1859); *Devrım Öncesi* (Nakamune, 1860); ve başyapıtı olan *Babalar ve Oğullar* (Odsıy i Deti, 1862). Bu son romanda tartışılan toplumsal-siyasal çatışma, bazıları tarafından yanlış anlaşıldıysa da, oldukça tepkiye yol açtı; ama yapıtın baş kişisi, kısa süre içinde kuşkusuz çok genel bır anlamda sıyasal bır simge nıteliğine erıştı. Bunu çok iyi anlayanlar arasında Herzen, roman-

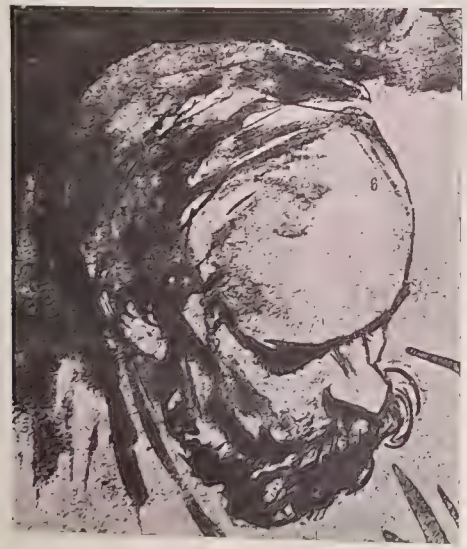
Üstte, V. Hugo'nun çizdiği bir resim.

Yanda, Fransa'da, Victor, Hugo, "Sefiller" gibi romanlarında emek dünyasının umutsuzluğunu, somürülüşünü ve yoksulluğunu dile getirir: Hugo'nun çizdiği bu desende, romanın kahramanı "Gavroche Onüç Yaşında"yken görülüyor.

Üstte, solda, V. Hugo, Jersey'de surgunler kayası üstünde.

Solda, Komün, Hugo, Verlaine, Rimbaud gibi ozanların dehalarını birleştiren bir odak noktası olmuştur. Resimde, Verlaine'in 1872'de çizdiği bir desende Rimbaud görülüyor.

Sağda, şiir, mücadele edenlerin en gizli değerlerini canlandırmakla doruğuna ulaşmıştır. De Vierge'in bu suluboya resmindeki ölüme mahkûm edilen üç kadının cezası, Hugo'nun araya girmesiyle ömür boyu hapse çevrilmiştir.



Félix Regamey'in gözüyle Verlaine.

da Schopenhauer'in düşüncesi ile beslenmiş kesin bir nihilist anlam buldu; Mérimée ise onda, Rus düşüncesinde pek rastlanmayan "yaratıcı" felsefe temelleri sezdi

Lev. N. Tolstoy'u (1828-1910) birkaç tümceyle özetlemek güçtür Rus ruhunun sakın olmayan "evrensel" edebiyat kavramını ortaya koymakla birlikte, Tolstoy, sosyalist açıdan Proudhon'un ya da Londra'da tanıdığı Herzen'in kesin sosyalist kuramlarından uzak kalmadı; eleştirel incelemelerinde onların görüşlerini tartıştı romanlarında canlandırdı ve yaşamının birçok olaylarına uyguladı Çağının büyük sorunlarına yabancı kalmadı ve vardığı mistik kararlara karşın kişiliği, Rus devrim edebiyatının psikolojik ve kültürel temellerinde çok önemli bir yere yerleşti. XIX. yy. Rus edebiyatı, S.A Vangerov'un, belki de biraz aşırı bir övgü ile belirttiği şu özellikleri taşır: *"(...) başka Avrupa ülkeleri edebiyatından kesinlikle ayıran özellikler. Bu özelliklerin başlıcası şudur: Edebiyatımız hiçbir zaman salt sanatsal ilgilerin dar çevresine kapanmadı; hep, bir öğretinin yayıldığı bir okul oldu. Edebiyatımızın bütün büyük temsilcileri, seçtikleri biçim ne olursa olsun, zamanlarının gereksinimlerine yanıt vererek bır şeyler öğütleyen sanatçılar oldular.* (Bu görüş, A.G. Gornfeld'ın yaptığı gibi, düzeltilebilir, ama inkâr edilemez) XIX. yy. Rus edebiyatı, öğüt verici olmaktan çok, sorunlara eğilmek zorunda kaldı ve ağır basan gerçekçilik duygusu içinde, sistemin çelişkilerini belirgin biçimde ortaya koyan bir toplumla tartışmaya girişip, tarihsel, sosyalist, anarşik, nihilist hatta mıstık tutumları dıyalektik çizgide işledi. Tolstoy, *Çto takoye İskusstvo?* (Sanat Nedir?, 1898) adlı yapıtında, halkın özgürleştirilmesine yönelik ve açıkça öğretici bır estetiği öğütlemeden önce, çağının toplumsal haksızlığını yakından görmüş, anlamış ve kendi açısından tepki göstermişti (köylülerine azat önerisinde bulundu; daha sonra da gene köylülerine Yasnaya Polonya arazisini satın almak için telif haklarını devretmek istedi; Aleksandr III'ü öldürenlerin bağışlanması için çara başvurdu; Ortodoks Kilisesi ile amansız bir tartışmaya girerek sonunda aforoz edildi; Rus-Japon Savaşı'na cephe aldı, vb.). Ayrıca birçok yapılında anlatımın fantastik kuruluşu içinde az çok belirli bıçımde, ınsan haklarına uygun bır yaşama karşı çıkan ve halkın isteklerine gem vuran her şeye muhalif olduğunu açıkladı. Bu davranışı, şiddete değil de ağır bir ahlaksal değişime dayanmasına karşın Tolstoy, sonradan 1905 ve 1917 devrimlerine yol açan eyleme yararlı bır katkıda bulunmuştur.

Dostoyevski'ye gelince, Lenin'in Dostoyevski konusundaki doğrulaması haksız değildi. Buna karşılık devrim sonrası Rus kültürünün Fiodor M. Dostoyevski'ye (1821-1881) karşı beslediği kuşkular, çoğunlukla haksızdır

Biyografik bılgileri ve yazarın sosyalist bır aydın topluma bağlantısı (bu yüzden ölüme mahkûm edildi; cezası, sonradan, Sıbırya'da dört yıl ağır hapse çevrildi) bir yana bırakılırsa, Dostoyevski'nin yapıtlarında ele alınan sorunlar, her ne kadar konuyu tarihsel-toplumsal alandan çıkarıp bireysel-metafizik alana yerleştiriyor ve çevre koşullarından çok, kışının ruhbilimsel incelemesine önem veriyorsa da, bir sistem içinde (ya da bır sisteme karşı) ahlaksal açıdan doğrulanacak yüce bir özgürlük kavramıyla bağlantılardan yoksun değillerdir. Dostoyevski'nın kişilerini eyleme geçiren şey, özgürlük düşüncesinin doğurduğu, rahat tanımayan bır kaygıdır: İnsanın özgürlüğü konusunda hezeyana varan, ayrıntılı, hastalıklı, kesılmeyen bır tartışma; dolayısıyla, her bıçim altında ve her amaç için başkaldırma düşüncesinin de tartışılması. Dostoyevski'nin kışılerini baskı altında tutan ahlaksal tıtreşımın, akla dayanan bir düzen planına, yapısal bakımdan karşı olduğu bir gerçektir; kışılen sürekli olarak, iki aşırı durum arasında, bilinçli bır gerilimle salınırlar. Bu yüzden Dostoyevski, devrım ıçın gerekli olan örgütlü ve disiplinli sosyalist görüşle güçlükle bağdaşabılır. Bunun gibi, lıberal ya da Katolik öğretılere bağlı bır yapıya da karşıdır. Dostoyevski, bunalım içinde olan bır toplumdan doğan insan ruhunun yaralarıyla ılgılı zararsız bir tartışmaya, trajık anlamlı ve modern bir görüş getirir.

Batı Avrupa'da yazarların kentlerdeki emek dünyasına gösterdikleri ilgi, Rusya'da toprak emekçilerine gösterilir. Peter Sokulov'un bu yağlı boya tablosunda "Usulsüz Otlatma" konu edilmiştir.

"Sefiller'in fasikül halinde satışı için XIX. yy. sonlarında hazırlanan bir afiş.

Bu görüş, "devrimci" olmaktan çok, "başkaldırmacı"dır; ama, gene de, birçok genel duruma karşılık, ileri bir adım sayılır: Sözgelimi, İvan Karamazov gibi bir kişi, Tanrı'nın varlığını inkâr etmez; Tanrı'yı "aşan" ahlaksal bir değer, Adalet adına tartışılır; böylece gerçekten devrimci olan insan için, İnayet çağı yerine, Adalet çağının kurulması zorunluluğunu, ilke olarak belirtir. Tolstoy,tüm ayrıntıları göz önünde tutularak sonradan patlayacak olan devrimci ideolojiyi "resmi" biçimde içeren bir geçit ise, Dostoyevski yeraltındaki "tehlikeli", metafizik diyebileceğimiz bir çizgidir. Bu çizgi Sade'dan başlayıp Büchner, Bakunin, Herzen, Nietzsche, Troçki gibi "kuşkulu" adları ve çeşitli yönleriyle gerçeküstücülük ve varoluşçuluk gibi akımları kapsayarak, çağdaş "yaratıcılıkta ya da siyasette sürekli devrim" inançlarına varır. Bu yazarlar arasında Aleksandr Herzen (1812-1870), özel bir ilgi gerektirir. Proudhon'un deyimiyle, "dünyanın en içtenlikli insanı" olan, genç yaşta sosyalizm davasına bağlanarak ant içen, yazar, gazeteci ve etkin siyasetçi Herzen, suç işlediğinden değil de devrimci eğilimi olduğundan kuşkulanıldığı için birçok kez tutuklandı ve sürgün edildi. Sonunda Rusya'dan ayrılıp Paris'e, Roma'ya ve İsviçre'ye sığındı. Londra'da bir süre kaldıktan sonra yeniden Paris'e geçti ve yurduna dönemeden orada öldü

Herzen'in başlıca yapıtı, *Biloye I Dumi* (Geçmiş ve Düşünceler, 1867) adlı yaşamöyküsüdür; ayrıca, *Kto Vinovat?* (Suç Kimin?, 1847) adlı romanı ve edebi niteliği çok yüksek olan incelemeleri (*Öte Kıyıdan* [1849] gibi) sayılabilir. Herzen, yazılarında başka konular arasında, toprak köleliğini, bedensel cezaları ve sansürü kaldırmak zorunluluğunu savundu ve Rusya'nın yönetiminde İslav ruhu ile Batılı düşünceleri (*'Batı can çekişiyor'*) bir araya getirebilecek ütopyacı bir sosyalizmi istedi. Marx'ın tersine, yeni doğan proletaryanın ağırlığını ve muhtemel işlevlerini gereğince değerlendiremedi; ama, Batı'nın aydın burjuva sınıfının geleneklerinden arınmış bir halk devrimine inandığı için ve bu inancına vurduğu ulusal damga yüzünden, Sovyet kültürü tarafından komünizmin ilk gerçek öncülerinden biri sayıldı

"Yaratma"nın Bir Biçimi Olarak Yazma

Kübalı şair José Martí (1853 -1895) *Abdala* adlı gençlik şiirinde *"Vatan için duyulan sevgi, anne / Toprak için duyulan ya da çiğnediğimiz çimenlere karşı / Beslenilen gülünç sevgi değil / Onu ezenlere karşı beslenilen yenilmez, net ret, / Ona saldırana karşı beslenilen edebi hınçtır..."* der. *"Bir kurucu, bilgili bir insan ve bir ozan olan José Martı devrimci bir önderdi"* de. Kuşkusuz, Latin Amerika'nın en anlamlı yazarlarından biri çağdaş devrimci akımın simgesi oldu. Kısa süren yaşamı boyunca, birkaç siyasal kitapçıkla iki ince şiir kitabı (*İsmaelillo* [1882] ve *Versos Sencillos* [Basit Dizeler 1891]) basıldı; oysa ölümünden sonra pek çok yapıtı yayımlandı. İlk şiir kitabı ile ilgili olarak Martı bir arkadaşına şunları yazmıştı: *"Ruhumun bu tür barışçı ve ikinci dereceli çalışmalara uygun olmadığını biliyorsun."* Bununla birlikte çok sayıdaki makaleleri, siyasal yazıları ve mektupları arasında başka şiirlere hatta bir de romana rastlanır. Bu durum karşısında bir soru sorulabilir; Küba'nın ve bütün Latin Amerika'nın kurtuluşu için derenen ve arkadaşlarıyla adaya yaptığı bir çıkarma denemesi sırasında öldürülen Martí, sık sık karşılaşılan ama sonuçlandırılamayan, edebiyat ve eylem arasındaki ayrımı ilk kez belirtmiş olmasın? Yazmak, konuşmak, "Yaratma"nın bir biçimidir, ama değişik bir biçimidir; değişik bir "yaratma"dır, eyleme katılmanın paralel bir biçimidir. Başkaldırmacı ve kaygı verici bir yüzyıl olan XX. yy'da (Meksika Devrimi; Sovyet Devrimi; Spartakist ayaklanma; İspanyol İç Savaşı; faşist ve nazi tepkileri; Latin Amerika'daki sayısız deneyler, Çin, Cezayir, Vietnam, vb.) başlıca yaratıcı ve devrimci yazarlar, anlatımcılıktan gerçeküstücülüğe kadar en kesin edebi akımlar, edebi yaratıcılıkla siyasal ve toplumsal ideoloji arasındaki ilişki sorunundan kaçınamadılar. Aynı biçimde, yücelikleri ve (ya da) geçerlilikleri, edebiyat-siyaset ilişkisi açısından hep "toplumsal gerçekçilik"diye tanımlanabilecek bir şeye bağlılıkları oranında ölçüldü. Özellikle yüzyılımızda, edebiyat "bağlanım" konusunu tartıştı ve sorunun dramatik karşıtlıklarını açığa vurdu.Whitman ile ilgilenen, izlenimci resimden anlayan, hatta Oscar Wilde gibi bir yazardan hoşlanan ve devrimci eylemin içinde

Komün, Fransa'da emekçilere karşı gösterilen ilginin ilk çıkış noktası olmuştu. Resimde, J. A. Steinlein'ın bu konudaki bir deseni görülüyor.

Gogol'dan Turgenyev'e ve Tolstoy'a kadar bütün Rus aydınları, Puşkin'i izler. Gogol'ü "Ölü Canları" okurken gösteren bu resimlemede soldan üçüncü Turgenyev'dir.

Tolstoy, Kryoksino'da köylüler arasında.

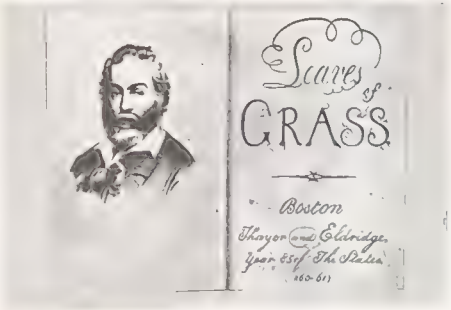
bile estetik davranışlarını belirtmekten korkmayan Martí, salt gerçekçi ve dogmacı formüllerle aşılabilecek bir karşıtlık inancını yalanlar gibidir. Çoğunlukla devrim, edebiyata dar anlamda siyasal belirtilerden çok, ahlaksal ve düşünsel belirtiler olarak yansır. Zorunlu olarak, eyleme geçinceye kadar "edebi" bir devrim olur. Martí, gerek devrimci eylem, gerekse edebiyattaki "eylem", konusunda, Latin Amerika'nın uyandırılmasında bir öncü olmuştur. Yaratıcı çalışması bütün bir kıta için "gerçek saatini" anlamaya ve saptamaya yönelıktır. Yazar, İspanyol, ya da genel olarak Avrupa etkilerinden arınmış, özgün bir Latin Amerika edebiyatının var olabilmesi için, ulusal gerçeğe bağlı bir Latin Amerika'nın var olması gerektiğinin farkındaydı. Bu açıdan, José Martí bir simgedir; çünkü günümüzde karşılaştığımız kıtasal bilincin uyanışını öngörmüştür.

Martí'nin, A.B.D'li çağdaşı Walt Whitman'ın (1819-1892) yapıtlarına ilgiyle bakması bir rastlantı değildir. Whitman'ın çağının en modern kitabı olan *Çimen Yaprakları* (Leaves of Gras, 1855) adlı yapıtı, Amerikalı eleştirmenlerin ilgisini çekmemişti. V.İ. Parrington'ın belirttiği gibi, Whitman'ın *"zengin kişiliğinin, büyüklüğü, dürüstlüğü ve içtenliği, çağın bütün kibar saymacalarına bir hakaretti"* Whitman önce yüzyıldan ve özellikle Tom Paine'den kalma eşitlikçi radikal kurumları benimseyen, gazete yazılarında aşırı sol inancını açıklayan, şiirinde kesin, akıcı, zaman zaman düz yazıya, hatta "belagat"a kaçan dizelerle demokratik dostluk programını, kayıtsız şartsız özgürlüğü ve insana karşı tüm güvenini durmadan ve coşkuyla dile getiren bir siyasetçiydi. Olaylarla zenginleştirilen doğaya bağlı, herhangi bir estetik kurala önem vermeyen bir anlatımla sözün, dünyanın şehveti ile dolu bir dille şiirin ahlaksal işlevini savundu; birçok kez asi olduğunu açıkladı *('Kalbim sizinledir asiler / sizinle bugün, daima, her yerde: Bayrağımız bayrağımdır')* ve *Çimen Yaprakları* adlı yapıtıyla kendi deyimiyle *"başkaldırmanın gongunu çaldı."* Demokratik, kölelığe karşı, ahlaksal açıdan özgürlükçü altyapısı bir yana, *Çimen Yaprakları*, özellikle Amerikan edebiyatı geleneğinde gerçekleştirdiği kopma yüzünden, temel yapıt sayılır. Yapıttan doğan gerçek bir ulusal mitologya, ilerde Amerikan şiir ve düzyazısının başlıca yazarlarınca (Carl Sandburg'

"Devrim için sanat" kavramı A.B.D'nden Küba'ya kadar bütün Amerika kıtasına da yayılır. Resimde, bu sıralarda, ortaya çıkan devrimci ozanlardan José Martí, 1892'de Küba'nın ikinci bağımsızlık savaşını hazırlamak ve yurt dışındaki örgütlerle ilişki kurmak için yaptığı propaganda yolculuğu sırasında Kingston'da görülüyor.

tan Jack London'a, Archibald MacLeish'tan John Dos Passos'a, zenci başkaldırmanın temsilcilerinden Langston Hughes'tan Countee Cullen'a ve *"beat"* kuşağının en son siyasal karşı-koyma belirtilerine, Lawrence Ferlinghetti ve Allen Ginsberg'e kadar doğrulanacaktı.

Latin Amerika'da da, José Martí örneğinden hareket edilerek, kıtanın her yerinde devrimler ve savaşlarla belirecek olan yeni Latin Amerika mitologyası doğmaktaydı. Temsilcileri arasında, Perulu Cesare Vallejo, Brezilyalı Murilo Mendes, Guatemalalı Miguel Angel Asturias, Şilili Pablo Neruda, Kübalı Nicolas Guillen, Meksikalı



Devrimci ozanlardan Walt Whitman'ın "Çimen Yaprakları" (Leaves Grass) adlı şiir kitabının 3. baskısının birinci sayfası.

Solda, W. Whitman.

Sağda, devrimci bir sorunun derinliğine indikten sonra içine kapanan yazarlardan Boris Pasternak'ın bir fotoğrafı.

Efraim Huerta ve Octavio Paz sayılabilir.

Rus Edebiyatından Sovyet Edebiyatına

Rus edebiyatından Sovyet edebiyatına geçiş konusundaki bir inceleme, fazla ayrıntılı ve derin olacağından, şematikliği nedeniyle tartışmaya açık olduğu halde A. Timofeyev'in, *Rus Sovyet Edebiyatı Tarihi*'nin başındaki belirlemesini *('Sovyet edebiyatı ülkemizde Sovyet rejiminin kuruluşu ile başlıyor')*, bir tarih kolaylığı getirdiği için benimsemekte yarar vardır. Bu belirleme, aslında ne bütünüyle doyurucu ne de duruma uygundur; çünkü, devrimin çevresinde oluşan Rus edebiyatının çalkantılarını, kuşkularını, çelişkilerini, ideolojik "düzensizlikeri"ni, devrim öncesi, devrim süresince ve devrim sonrası devrimci içeriğinin gerçek yüzünü gereğiyle açıklamaz. Devrim, tek başına, o özel ve çok açık "yeni akış"ı açıklamaya yeterli değildir. Kaldı ki kuşaklar arasında kesin bir kopma yoktur. Niyet, önceki bir durumu inkâr etmek ise de, bu inkâr önceki durumun özellikleriyle koşullandırılmıştır.

Bu durumda birçok şeyi hesaba katmak gereklidir. Daha önce belirtildiği gibi, XIX. yy.Rus edebiyatı değişik, ama kesinlikle demokratik bir çizgi izliyordu; toplumsal-siyasal mutlakiyete karşı oldukça belirli bir tahammülsüzlük göstermişti ve aydınlar ile demokrat burjuva gereksinimleri arasında bir anlaşma oluşmaktaydı. Üstelik, Avrupa'nın her yerinde yeni gerilimler yüze çıkıyordu ve anlatımcılıktan dadacılığa, fütürizm'den fovizm'e, kübizm'den Rusların süprematizm, kübo-fütürizm ve konstrüktivizm çeşitlemelerine kadar birçok öncü akım, yüzyıla unutulmayacak özellikler vermeye başlamıştı. Birçok yazar, XIX. yy'ın gerçekçi geleneğinin kopmasını, 1905 yılının başarısız devrimci girişimine ve bundan doğan şiddetli baskılara bağlar

Öte yandan Sovyet rejiminin ilk yıllarında, eğitim komiseri Lunaçarski'nin desteğiyle, sonradan bireyci sayılacak edebiyat örneklerinin açıkça savunulduğunu unutmamak gerekir. Devrime katılan ve mücadelesini destekleyen yazarlar, değişik (bazen de çelişkili) deney ve durumlardan gelmişlerdi: Gerçekçilikten, simgecilikten ve öncü akımlardan. Yüzyılın en yüce, canlı, olağanüstü fiilzlenmesi gerçekleşmişti ve özellikle 1921 ve 1928 yılları arasında, güncel kültüre katkıda bulunan akımlar, büyük yazarlar doğmuştu: Biçimci (formalist) akım ve Şklovski, Jakobson, Tinyanov, vb. Ayrı ve belirli kişilikleriyle bu sanatçılar, devrimci olaylardan taşkın, neşeli duyarlıklar yaratmayı başarmışlardır. Aleksandr Blok'un (1880-1922) deyişiyle *"devrim yaşamın başlangıcıdır, insanın bütün güçlerini gerer ve önceden ona kapalı olan bilgi derinliklerini açar."*

Akımından kopan ve *Cambazlar Çadırı* (1907) adlı sahne oyunu ile geçmişi şiddetle inkâr eden simgeci şair Blok, on iki kızıl muhafızın, sonunda, havariler'e dönüştükleri *Dvenadtsat* (Onıkıler, 1918) adlı şiiri ile, toplumsal-devrimci sol edebiyatın ilk temsilcilerinden biri sayılır

Aynı kuşak ve akımdan olan Valeri Briussov (1873-1924), *Rus Şiirinin Geçmişi, Şimdiki Zamanı ve Geleceği* (1923) adlı incelemesinde, simgeciliğin ve "Akmeizm"in geçmişle, gelecekçiliğin şimdiki zamanla, proleter şiirin de şiirin geleceği ile rastlaştıkları ileri sürer.

Simgecilerden Andrey Belly (1880-1934), *Petersburg* romanı ile ilgi çekti. "Savaş Komünizmi" adı verilen ilk dönemde, egemen edebi tür şiirdi. O yıllarda en önemli şairlerin başlıca yapıtları yayımlandı

Viktor Viktoroviç Hlebnıkov (1885-1922), 1909'da, başka şairlerle ortaklaşa ilk fütürüst yıllığı hazırladı; eski sözcükler kullanarak, halka dönük, çılgın, büyüleyici, şiirler yazdı.

"Köylü şair" Sergey Yesenin (1895-1925) derinliği, hüzünlüğü, zaman zaman oynak şakalarıyla ilgiyi çekti; sonradan kendisini intihara iten dengesizliğini ve umutsuzluğunu, *Bir Serserinin İtirafları* (1921), *Moskova Meyhaneleri* (1923) gibi şiir kitaplarında açıkladı.

Bu arada yeni Sovyet gerçeğini anlamaya çalıştı ve XVIII. yy'daki bir köylü ayaklanmasını canlandıran Pugaçev'den başka, *Yüz Değiştirme, Büyük Uğraşın Şarkısı* ve *Yirmi Altıların Türküsü* gibi şiirler yazdı. Boris Pasternak'ın (1890-1960) çalışmaları, daha ince ve ölçülü, daha basit, sağduyulu, incelemeci ve eleştiricidir. Bu yüzden, Sovyet resmi akımları tarafından kuşkuyla ve değer tartışmaları ile karşılanmıştır. Her ne kadar Stefan Şimanski'nin, Pasternak'ın yapıtlarının İngilizce baskısında belirttiği gibi, tüm çalışmalarında "yitirilen bir şeyin yerine başka bir şey koymak" sorunu belirliyorsa da, Pasternak'ın, *Devyat'sot Pyatyi God* (1905 Yılı, 1927), *Leytenant Şmidt* (Teğmen Şmidt, 1927) ve *Doktor Jıvago* (1957) adlı yapıtlarında, devrimci konulara değindiği inkâr edilemez.

Anna Ahmatova (1889-1966), Marina Cvetava (1892-1941), Osip Mandelştam (1891-1939) gibi önemli kişilikler üzerinde de durmak gerekir. Ahmatova, 1946'da Yazarlar Derneği'nden kovuldu. Cvetava gönüllü olarak sürgünde yaşadı ve sonradan intihar etti. Mandelştam ise sürgüne gönderildi.

Oysa, her üç yazarın da çalışmaları, edebi yönden büyük önem taşır. Aslında, bu üç şairin hiçbiri ne açıkça devrimci konuya bağlanmış, ne de buna, "gerici" sayılacak kadar karşı çıkmıştır. Eleştirel davranış (sözgelimi, Mandelştam) ikinci bir aşamadadır ve eleştirilmesi zorunlu olanı tartışmıştır. Mandelştam'ın davranışının özü, *Sovyet yazarları ve Ekim soruşturmas*'na bir karşılıktır: *('... her ne kadar yazar toplumsal güçler arasındaki ilişkilere bağlıysa ve bunlar taralından koşullandırılıyorsa da, çağdaş bilimin şu ya da bu tür yazarın var oluşunu yaratamayacak durumda olduğuna eminim... Devrime karşı kendimi borçlu hissediyorum, ama ona şimdilik gerek duymadığı armağanlar getiriyorum...')*. Bu diyalektik davranış, belirli olaylardan doğar; ama bir devrime ya da geniş kapsamlı bir "devrim" kavramına karşı çıkmaz.

B. Pasternak'ın "Devyat'sot Pyatyi God" (1905 Yılı) adlı yapıtının ilk sayfası.

Olayların akışına içtenlikle katılan Aleksandr Blok'un Dvenadtsat (Onikiler) adlı yapıtının birinci baskısı için Larinov'un çizdiği bir resim.

Devrim içinde sanatçı olabilmenin güçlükleriyle karşılaşanlardan Rus ozanı Osip Mandelştam'ı konu alan ve T.V. Miduric tarafından yapılmış olan bir karakalem resim.

Anlatım Güçlüğü

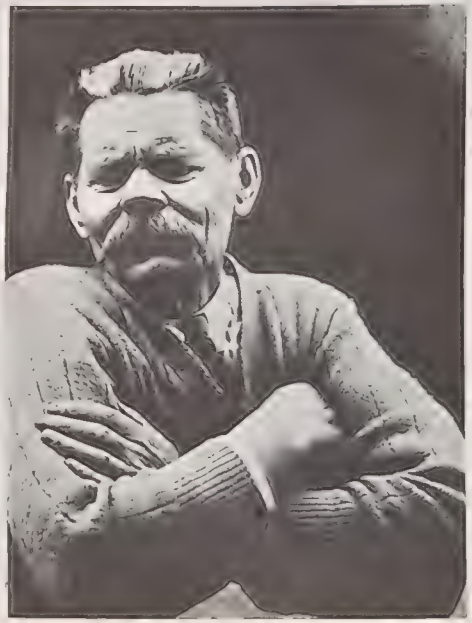
Vladimir Mayakovski (1893 -1930) ise *"devrime kendi evine girer gibi"* girdi. Viktor Slovski, *Mayakovski* adlı ilgi çekici kitabında *"doğruca girdi ve evin pencerelerini açmaya başladı"* der ve şunları ekler: *"Ekim Devrimi Mayakovski'ye özen gösterdi, ondan fizik olarak yararlandı. Ona çok gereksinimi vardı."* Yaratıcılığın her alanında (şiirden propagandaya, sinema rejisörlüğünden gazetecilige ve grafikçiliğe kadar) yapıtlar veren bu kışkırtıcı, dinamik ve ilginç şairin güçlü kişiliğine çok uygun tanımlardır bunlar. *Pantolonlarda Bulut* (*Oblakov Ştanakh*, 1915) ve *Fleyta-pozvonoçik* (Omurgalardan Flüt, 1916) adlı yapıtların yazarı Mayakovski, yasadışı Bolşevik partisinin üyesiydi. Bazen siyasal, bazen de öncü yazar olarak çalıştı. "Yeni toplum/yeni sanat" ikilisi içinde, devrimin coşkusuyla birkaç yıl yan yana yürüyecek olan fütürizmin temellerine bağlıydı. Fütürist manifesto *Poşçoçina Obşçestvennom vkusu* (Yaygın Beğeniye Bir Şamar, 1913), "önceleri var olmuş olan dil" her yola başvurarak kaldırma zorunluluğunu ileri sürmekteydi. Mayakovski, özellikle en güç yıllarda, yeni devrim gerçeğini ses çıkarmadan ve yalnızca bilimsel olarak kabul etmeyen pek az kişiden biri oldu. Gorki'ye saldıran *Yazar Vladimir Vladimiroviç Mayakovski'den Yazar Aleksey Maksimoviç Gorki'ye Mektup*'u ünlüdür: *"Aleksey Maksimoviç, hatırlıyorum ki/aramızda bir şeyler oldu/tartışma ya da kavga gibi/ben çekip gittim eskimiş pantolonlarımı parlatarak/sizse bindiniz yumuşak koltuklu dış hat vagonlarına"*. Fikir ayrılıkları kaçınılmazdı ve çabucak ortaya çıktı: Kübo-fütüristlerin yetişme biçimleri çok değişik, devletin ideolojik istekleri çok çelişkiliydi. Sonunda, bu istekler üstün geldi. Ama daha genç devrimci yaratıcı Rus güçleri, Batı'nın deneyciliğine açıktılar. Özellikle figüratif sanatlarda öylesine ileriydiler ki, estetik değeri büyük akımları kendilerine örnek aldılar ve Lenin'in yaşadığı süre, sosyalist bir ulusun amaçlarını etkili biçimde temsil ettiler. Aslında, bu temsil edişte, sözümona proletarya kültüründen çok daha başarılıydılar. Bu arada, Lenin'in destekleyici tutumu inkâr edilemez: *"Partinin çeşitli grup ve eğilimler arasında ilerleme barışından yana olduğunu belirtmesi gerekir. (...) Partinin, edebiyatta ve yayımcılıkta herhangi bir grubun ya da edebi kuruluşun tekelinden yana olması söz konusu değildir. Parti, proleter ve köylü edebiyatını maddi ve manevi açıdan desteklemeli, ideolojik açıdan en proleter de olsa, hiçbir gruba tekel vermemelidir.(...) Bunun tersi, her şeyden önce, bütün edebiyatın yıkılması anlamına gelir."*

İki karşıt eğilim, Sol Sanatlar Cephesi'nin çıkardığı *Lef* dergisi ile Proleter Yazarlar Birliği (R.A.P.P.) çevresinde toplanıyordu (*Lef*'in yönetmeni Mayakovski'ydı Ayrıca fütüristler, konstrüktivistler, biçimcilik eleştirmenleri, Ayzenştayn gibi rejisörler, kısacası, aşağı yukarı bütün öncüler, Sol Sanatlar Cephesi'ne katılıyorlardı). *Lef* 1928'de kapatıldı. Bu tarih, ilk beş yıllık planın başlatılmasıyla aynı zamana rastlar. Bunun üzerine, Mayakovski, Ocak 1930'da yazdığı bir yazıda R.A.P.P 'a şöyle seslenecekti: *"Partinin, R.A.P.P. tarafından izlenen edebiyat siyasetiyle anlaşmazlık halinde değilim, hiçbir zaman da olmadım."* Aynı yılın Nisan ayında *"R.A.P.P 'çı yoldaşlar,beni kötü adam sanmayın. Bu kaçınılmaz bir şeydi"* diyerek, tabancayla kendini öldürdü. Mayakovski'nin R.A.P.P 'a teslim oluşuyla kendini öldürmesi arasında bir ilişki olduğu söylenemez; ama R.A.P.P 'çılar tarafından, sık sık bireycilikle ve belirsizlikle suçlandığı ve "can sıkıcı" sayılmak üzere bulunduğu da bir gerçektir.

Mayakovski, *Misteriya-Bufi* (1918) adlı yapıtında yeni ve saçma bir Nuh'un gemisi icat ederek burjuvalarla alay ediyordu. Gemideki bir grup, "işçi tufanında" sığınak arar. Yazar, yapıtından söz ederken *"Özü, kitle hareketi, sınıf çatışmaları, düşünceler mücadelesidir: Bir sirkin duvarları arasında dünyanın mınyatürüdür"* demişti. *150 000 000* (1920) adlı yapıtında, Rus halkının kölelikten kurtuluşunu över. *Lenin* (1925) adlı yapıtındaysa devrim zaferini gerçekleştiren kışının eylemleri yoluyla işçi hareketi tarihini çizer ve *"Ayın alayları ve mozoleler, değişmez hayranlık yasasıyla, acı günlüklerle karartırlar Lenin'in yalınlığını"* der. *Tahtakurusu* (Klop, 1928) ve *Banya* (Hamam, 1929) ile şair, ahlakçı kılığına bürünerek yeni bir küçük burjuvazinin dar kafalılığına, R.A.P.P. üyeleri dahil bütün bürokratların aptallığına saldırır. Bu iki yapıtı yergi yönünden serttir. *Tahtakurusu*'nun kahramanı, tek bir adamın bedeni üstünde semirip sarhoş olduktan sonra yatağın altına düşen bir tahtakurusu ile karşılaştırılır; o da *"bütün insanlığın üzerinde semirip sarhoş olduktan sonra yatağın üstüne düşer."* *Banya*'nın kahramanı *"her şeye gücü yeten partinin lütfu sayesinde aylaklığı, konformizmi, bayağılığı ve Stalin döneminde hüküm süren cahilliği kişileştiren bir memurdur"* (Angelo Maria Ripellino).

Devir kökünden değişmekteydi. Bu yüzden, genel olarak şiir, özel olarak da Mayakovski'nin şiiri kar-

Gorki'nin "Ayaktakımı Arasında" (Na Dne) adlı oyunundan bir sahne: Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu Konstantin Stanislavski, Gorki'nin bu oyununda Satin rolünde.



1917 Rus Devrimi'nin dolaysız, aracısız bir anlatımını gerçekleştiren Maksim Gorki'nin bir resmi.

1917 Rus Devrimi'nin, dolaylı, yani coşku yükünden çok, şürsel anlatım inceliğine bağlı kalan Mayakovski'nin 1930'da açılan "20 Çalışma Yılı" sergisinde çekilmiş bir fotoğrafı.

şısında, düzyazının ağır basmaya başlamasında şaşılacak bir yan yoktur. Düzyazı daha başlangıçta, resmi akımlara bağlıydı

Maksim Gorki (1868-1936), başından beri, bolşevik rejim için kuşkular besliyordu. "Bir sihirli değnekle ülkenin köylü nüfusunun yüzde 85'ini sosyalist yapmanın" olanaksız olduğunu kanıtlamaya çalıştı.

1933'te Afinogenov'un *Yalan* komedisi konusunda (yapıt, Stalin tarafından sansür ediliştı) şunları yazıyordu: *"Biz edebiyatçılar, edebiyatta sosyalist gerçekçilik gerekliliğinden söz etmeye başlıyoruz."* Bir safta toplanma, bir yenilik değildi. Nispeten serbest olan ılk devrim yıllarında "Sokak yoldaşları" topluluğu, aralarında Troçki'nin de bulunduğu birçok önemli siyasetçinin onayını kazanmıştı. Daha sonraları "kabul edilir" görülmeseler de, az ya da çok açık bir sosyalist gerçekçilik çizgisine uygun yapıtlar da yok değildi. 1917'de Gorki'nin ünü geniş ölçüde sağlamlaşmıştı.

Gorki'nin XIX.yy.kökenli verismosunu devrim pek değiştirmemişti. Gorki'nin başlıca yapıtlarının 1917'den önce yayımlandığını unutmamak gerekir: *Foma Gordeyev* (1899), *Trode* (Üçler, 1901), *Pesniya o Burevestnıke* (Fırtına Kuşunun Türküsü, 1901), *Küçük Burjuvalar* (Meşcane, 1902), *Ayaktakımı Arasında* (Na Dne, 1902), *Ana* (Mat, 1907), *Çocukluğum* (Detstvo,1913), *Benim Üniversitelerim* (Moi Universitety, 1917)

Kompozisyon verileri ve ruhu bakımından tam ve gerçek "Sovyet" metinleri arasında şunlar sayılabilir: Şolohov'un *Don Hikâyeleri* (Donskie Raskazı,1925) ve *Durgun Akardı Don* (Tikhiy Don, 1928-1940);Zoşçenko'nun *Bülbülün Anlattığı* (1927); Babel'in *Atlı Ordu* (1927); Oleşa'nın *Kıskançlık* (1927); Fadayev'in *Bozgun;* Gladkov'un *Çımento;* Pılnyak'ın *Çıplak Yıl* (1922); Ivanov'un *Zırhlı Tren 14-69* (1922); Fedın'in *Şehir ve Yıllar* (1922); Leonov'un *Porsuklar* (1925); Aleksey Tolstoy'un *Büyük Petro* (1929-1934 yılları arasında yazıldı); Ilf ve Petrov'un *On Iki Sandalye* (1928); Furmanov'un *Çapayev* (1923) ve Bulgakov'un *Beyaz Muhafız* (1925) adlı yapıtları... Helen Muchnic şu yorumu yapmıştır *"Daha sonra olanlar bilindiği için, bu dönem bize sonsuz bir kayıp içinde görünür. Ama, manevi güç açısından öylesine zengindır, öylesine yüksek bir yaratıcılık mayası potansiyeli gösterir ki, insan onu Pasternak'ın öykülerinde sunulan simgeyle ilişkili görmek ister: Yası, kişinin alın yazısının beklenmedik ve ışık tutucu biçimde anlaşılmasına çeviren görkemli bır simgedir bu."*

XX. Yüzyıl: Kaygılı Yüzyıl

Toplumsal hak istekleri ve etkin devrimler açısından XX. yy. belki de en kaygılı, en enerjik yüzyıldı, hâlâ da öyledir. Bu yüzyılda, Marx'çılık, devrimler ve sınıf mücadeleleri yoluyla kendini gösterdi ya da ideolojik tartışmalarla belirlendi ve çeşitlendi. Dramatık tepki hareketleri de, bu yüzyılda çeşitli faşizmlerin daha değişık, bazen gizli, biçimleriyle ortaya çıktı. XX. yy.aynı zamanda sanatsal "öncüler" yüzyılıdır. Ahlaksal-toplumsal içeriklerden ya da hiç değilse ideolojik doğrulamalardan hemen hiç yoksun kalmayan, çoğunlukla siyasal sol görüşe bağlanmış, dolayısıyla da edebiyatı ayaklanma, hoşgörüsüzlük, muhalefet kavramlarına giderek daha sıkıca bağlamış sanat akımlarının yüzyılıdır. Tarihsel olaylar ve edebiyat akımlarının bu olaylara karmaşık ve her zaman etkin biçimde bağlandığı göz önüne alınırsa (anlatımcılığı, fütürizmi, dadacılığı, gerçekçiliğe dönüşü, gerçeküstücülüğü, varoluşçuluğun yaratıcı yayılmasını, *"beat"* kuşağının inkârını belirtmek yeter), devrimci ve karşıdevrimci eylemlerle, İspanya'da Spartakist eğilimli çeteciliklе, Afrika'dan Çin'e, Küba'ya, Latin Amerika ve Vietnam'a kadar uzanan ulusçuluk eylemleriyle zincirlenmenin nasıl karmaşık olduğu görülür.

Bununla birlikte, bu karmaşıklıkta sözü edilmeden geçilemeyecek durumlar ve kişiler yüzeye çıkar. Başlangıçta, konformist bir küçük burjuva toplumunda anarşist, sosyalist, mutlak özgürlükçü, cumhuriyetçi öğelerle beslenmiş İtalyan fütürizmi bunlara örnek olarak verilebilir. Söz konusu öğelere daha sonra retorik nasyonalizm, dış kökenli akıldışıcılık, isterik ve bazen gülünç bir bireycilik öğeleri katıldı. Bunlar eylem amacı taşıyorlardı (bunun, sanatta olduğu kadar, ahlak ve siyasette de gençleşme yolunda olumlu bir isteğin mantıksal sonucu olarak anlaşılması gerekir) ve faşizme gidişin bir tür haklı gösterici öncülleriydi. Kuşkusuz, fütürizm, yalnızca Marinetti değildi ve figüratif sanatlara değerli çıkış yolları sağlamıştı. Bu katkı, edebiyatta daha azdır. Ama Marinetti'nin çelişkileri öylesine büyüktü ki, öngörülen yenilenme, bazı üçüncü dereceden fütüristlerde, siyasal düzeyde, bir D'Annunzio' culuğa dönüştü. "Dünyanın tek sağlık getiricisi" olarak savaş (ilk fütürist manifesto) ile "lirik olay" olarak savaş (D'Annunzio) arasında fark ortaya kondu. Tek tek fütürist metinlerden, asla kesin bir devrimci irade, övmeye değer bir toplumsal çaba çıkmamıştır. Fütürizmi, yaygın ve gecikmiş bir burjuva zihniyetini gençleştirmede yararlı olabilecek bir araç haline getirebilecek şey, kısa süre içinde boş bir gösteriş ve ideolojik olmadan çok, edebi bir teknik olan yeni bir konformizm içinde kayboldu. Marinetti'nin 1925'te yeni *Fütürist Şairler Antolojisi'* ne yazdığı önsöz, olduk-ça usta işidir. Antolojide faşizme açık imada bulunulmamakta ve yazarlar genellikle anarşik bir yönde çabaya girişmiş görünmekle birlikte, İtalyan dehasına, yakın bir "ye-

Carlo Carra'nın 1910'da yaptığı "Marinetti'nin portresi."

1963-1964 döneminde Milano'da temsil edilen Brecht'in "Galileo Galilei" adlı oyunundan bir sahne.

Hans Tombrock'un "Ossez Dulları" adlı, tahta üzerine yağlı boya çalışması.

niden doğuş"a, kısacası, tam anlamıyla faşist değilse bile, hükümete karşı olmayan güçlerin retorik ve tepkici havasıyla uyuşan bir ulusçuluğa üstü kapalı telmihler vardır. Gerçekten, antoloji, olası bir suç ortaklığı ithamı tehlikesinden kaçınmaya çalışarak belirgin, siyasal bir hedefe yönelikti: Bu hedef, Mussolini'nin başarıya ulaşması halinde fütürizmi, rejimin "resmi sanatı" yapmaktı.

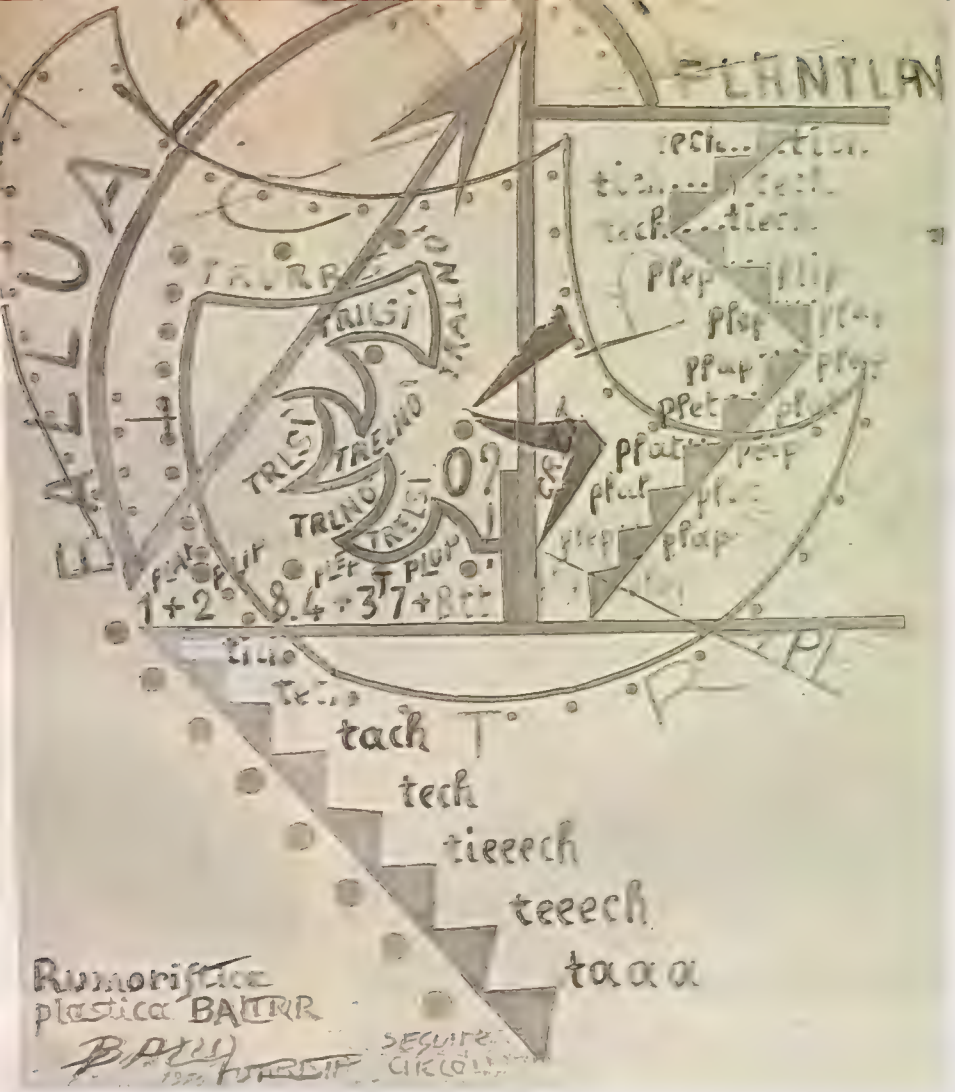
Çok dikkatli, ama ateşli söylevlerden pek hoşlanmayan bir eleştirmen olan Piero Gobetti, fütürizmi büyük bir sakinlikle tartışır ve şu sonucu çıkarır: *"Fütürizm şairler okulu değildir, düşünürler okulu olabilmek içinse mantıksal temellerden yoksundur. Fütürizm, gerçekte, estetik bakımından, yeni hiçbir şey söylememiş olan bir değişik mizaçlar birliğidir..."* Antonio Gramsci ise, fütürizmin eleştirisine daha dolaysız biçimde yaklaşır ve büyük bir açıklıkla şu bireşimi yapar: *"Ulusçuluk uyanışı, geçmişin yüceltilmesi anlamına büründü. Marinetti akademikleşti ve salçalı makarna geleneğine karşı mücadele etti."*

Yalnızca Almanya'da değil, Almanca konuşulan bütün bölgelerde, anarşik bireşimler taşıyan en güçlü radikal toplumsal-siyasal davranış, anlatımcılardan geldi: Anlatımcılar, Birinci Dünya Savaşı'nın acıklı havasında, iktidardaki burjuvazinin, kapitalizmin ve liberalizmin kayıtsız şartsız maddeciliğine genel biçimde, ama büyük bir açıklıkla, tepki gösterdiler. Bazıları, savaşı aşırı kötümserlik içinde "zorunlu son felaket" olarak değerlendirdiler (H. Bahr gibi); bazılarıysa, insanlıkdışı ve iğrenç görünüşlerini acımasızca gözler önüne sererek, savaşı lanetlediler. Ama savaşı "sağlık getirici" ya da "lirik" bir olay olarak görmediler.

Bilinçli devrim eylemine, şiirden ve düzyazıdan çok, (Erich Maria-Remarque'tan Alfred Döblin'e kadar uzanan bazı romancılardaki belgeleme isteği bir yana) figüratif sanatlarda (Groszc, aynı zamanda bir şairdi) ve Ernst Toller ile genç Brecht'le de tiyatroda rastlanır. Bu arada, *Aktion* gibi dergiler, savaşa karşı şiddetli bir kalem tartışması açtılar. Bu tartışma bozgunculukla ve ardından komünistlikle suçlandı. Ve sanatçılar, devrim ideallerı arasındaki çaresiz ayrılıklar ve doğallaşmış akıldışı soyutlama eğilimi yüzünden, somut görevler yüklenme yeteneği gösteremediler. M.T. Mandalari'nin yazdığı gibi, çoğunlukla bir gerçeklikten ve bütünüyle siyasal zorunluktan çıkan bu akıldışı soyutlama, "Almanya'yı artık yakın olan totaliter uçuruma sürüklemekte"ydi.

Daha ayrıntılı olarak, anlatımcılık akımının özellikle bir huzursuzluk durumunu ortaya koyduğu söylenebilir: Bu, bireysel, ahlaksal, siyasal ve metafizik bir akımdır. Gerçek özündeki siyasal bireşim inkâr edilirse ve "çok eskilere ait bir karışıklıktan insancıl bir dayanışmaya doğru kaçış" (Marcuse'ye göre) olarak anlaşılırsa, anlatımcılığın bilinç uyanmasındaki etkisi inkâr edilemez. Gene M.T. Mandalari'ye göre *"tarih açısından önemli olan, savaş eylemlerinin git gide büyüyen felaketinin bir yandan barışçılık dalgası, öte yandan da toplumsal polemik getirmiş olmasıdır."* Bunlar, Avrupa'da bozgunla ve devrim eylemleriyle atbaşı ilerlemişlerdir. Savaş sabit bir nokta, uğursuz bir bedduadır: *"Nicedit uyuyan kalktı ayağa/Karanlık ve*

1930'ların iç savaşla parçalanmış İspanya'sının en iyi temsilcisi, ozan ve oyun yazarı Federico Garcia Lorca'dır. Altta, Lorca'nın çizdiği desenler görülüyor.



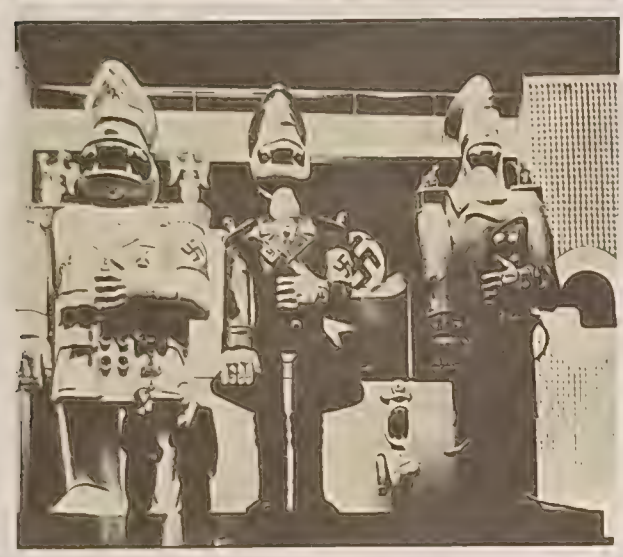
Fütürist İtalyan Giacomo Balla'nın 1917-1918 yıllarında yaptığı "Plastik Gürültü" adlı tablo.

derin mezarlıktan" (G. Neym). Değişik vurgularla da olsa, G. Trakl'dan E.W. Lotz'a, A. Stramm'dan F. Werfel'e, G. Benn'e, W. Klemm'e, E. Toller'e kadar bütün anlatımcılar savaşa değindiler. Walter Hasenclever, Jaurès'e; Rudolf Leonhard, Liebknecht'e birer şiir adarlarken, Alfred Haneshke, Aleksandr Blok'a özgü bir semiyolojiyi yeniden ele almış gibidir. O dönemin havasını ve beğenisini belirtmek için başka bir örnek olarak Gottfried Benn'in (1886-1956) şiirleri (özellikle de *Morg* başlığını taşıyan bir dizi metin) verilebilir. Ozan, *Morg*'da insan bedeninin ölümlü iğretiliğini, tatmine varan bir korkunçlukla gözler önüne serer.

Nazizmin "dejenere olmuş sanat" diye tanımlayacağı doğrultu budur. Tersine, gerek faşist gerek nazi karşı-devrimleri Almanya'da yetenekli ama zayıf kişilikli birkaç yazarın Hitler'ciliği yozlaştırmaya yeltenen sistemlere kapılmalarına karşın, anılmaya değer hiçbir şey ortaya koyamadılar. Lukacs'ın belirttiği gibi, *"bir edebiyat korkuya kapılabilir, yozlaşabilir, hatta susabilir ve içinden çürüyebilir; ama diktatör buyruklarıyla, yerden etkili bir propaganda edebiyatı bile fışkıramaz."* Franz Schonauer de şöyle yazar: *"Nasyonal sosyalizmin sözüm ona siyasal şiiri, anlayışta ve buna temel olduğu iddia edilen 'olay'da bile, modası geçmiş bir taklitçiliktir. Bunu kanıtlamak kolaydır; şöyle ki: 1920'den, üçüncü Reich'ın doruğuna kadar, yani 25 yıllık bir dönemde, siyasal şiir denebilecek hiçbir nasyonal-sosyalist eğilimli edebi yapıt ortaya konamamıştır."* Dolayısıyla, ne biçimsel edebi devrim, ne de siyasal vurgulu edebi devrim görülür. Aynı yıllarda ve daha sonra, hangi ad altında olursa olsun, her tür diktatörlüğe karşı sürdürülen muhalefetin durumu, Ezra Pound gibi en azından üzerinde tartışılabilir bir şair için bile bu tutumu değiştirmedi. Nitekim, büyüklüğü kuşku götürmeyen Ezra Pound konusundaki her faşist spekülasyon, sonunda kuşkulu bir propaganda değeri kazanmıştır.

Alman edebiyatında, anlatımcı eğilimli başlıca yazar Bertolt Brecht'tir (1889-1956). Bir Marx'çı olan Brecht, W. Benjamin, F. Sternberg ve Karl Korsch gibi düşünürlerin etkisinde kaldı. Brecht'in her türlü ruhbilimselciliğin tersi-

Camus'nün 1967'de Torino'da oynanan "Doğrular"ından (Les Justes) bir sahne.



Brecht'in 1967'de temsil edilen "Švayk İkinci Dünya Savaşında" adlı yapıtından bir sahne.

Sartre'ın, 1943'te Brüksel'de oynanan "Sinekler"inden (Les Mouches) bir sahne.

ne, "yeni nesnellik" denilen eğilimle ortak yönleri olan yapıtı, toplum durumunu didaktik biçimde ve tüm görünümüyle incelemekle kalmaz, sanatın işlevselliğini, bireysel ahlakla toplumsal ahlak arasındaki bütün çatışmaları araştırır. Epik tiyatrosu, seyircileri sürekli olarak güncel sorunsala sürüklemeye yöneliktir. Amacı, seyircileri *"yaşam içindeki alışılmış davranışlarını, şapkalarıyla birlikte vestiyere bırakmak"*tan alıkoymaktır. Brecht, çağdaş sanatın bölünmüş durumundan yola çıkar ve edebiyatı bir toplumsal pedagoji ortamına götürmek için, sanatla toplum arasındaki sınırları parçalamaya yönelir.

İspanyol İç Savaşı, yoğun sanat ve görev coşkusu bakımından, XX. yy'ın edebiyatı uluslararası düzeye yükselten ilk ve belki de tek hareketi oldu. Devrim edebiyatı için, İspanyol direnişi bir bayrak haline geldi. Altında dönemin en büyük kültür kişiliklerinin buluştukları bu bayrak, bazı İtalyan aydınlarının bilincini yaraladı. Bu konuda Dario Puccini İtalyan şiirinin 1930'lara doğru düştüğü zamandışılığa ya da İtalyan yazarlarının zayıf uygarlık coşkusu olanağına işaret eder Leonardo Sciascia da *"bir dünyanın ortaya çıkışını, İspanyol İç Savaşı'na borçluyuz"* der. Sözgelimi, Federico Garcia Lorca'nın öldürülmesi, yalnızca bir kavram adına değildi; çünkü Lorca'nın *"İspanyol aleyhtarı, halk ve sınıf aleyhtarı çıkarları temsil eden güçlerin kışkırtmış olduğu bu acıklı iç savaşta, ruhun yazgısı ve yaşamın yüksek değeri olarak yaşamaya devam ettirilmesi tehlike altındaydı"* (A. Machado). Faşizmin *"sanata ölüm!"* çığlığına aydınlar, olası bütün incelikleri ve estetik bölünmeleri başka bir zamana bırakarak tepki gösterdiler. Ve edebiyatla devrim arasındaki güç ilişki, belki de hiçbir zaman o yıllardaki kadar bir denge kazanamadı. Bu denge içinde, sanatta da eylemde de propaganda ya da inkâra düşmediler. Bu başkaldırmaya komünist ya da öteki siyasal gruplara bağlı çeşitli kökenli yazar ve sanatçı katıldı: Hemingway, Dos Passos, Machado, H.G. Wells, Bell, Cornford, Donnelly, Eluard, Aragon, Spender, Auden, Cecil Day Lewis, Langston Hughes, Pablo Neruda, Brecht, Reyes, Guillen, Vallejo, Rolland, Bernanos, Mauriac, Saint-Exupéry, Malraux, Sinclair, Ehrenburg, Herbert Read, Tzara, Graham Greene, Orwell, Koestler, Caudwell, Halas, Seghers ve daha sonra Alberti, Hernandez, Berga-

min, Aleixandre, Altolaguirre, Urrutia, Cernuda, Celaya, Blas de Otero, Goytisolo. Bazıları sürgünde yaşayan bu kişiler, çağdaş edebiyatta başkaldırmacı bir kavramın nasıl sürüp gittiğini göstermek konusunda, temelli bir fikir verebilirler. Bu kavram, olayların somut zorunluluğu karşısında her defasında bilinmekte ve sivrılmektedir. Gerçekten de, İspanyol İç Savaşı'nı merkez alarak şiir ve düzyazı yoluyla Avrupalı aydınların 1920'den günümüze kadarki tarihini, somut ve inandırıcı biçimde ortaya koymak olanağı vardır. O olaylara karışmış birçok şairin yazgısına örnek olarak Miguel Hernandez'in sonu gösterilebilir. Hernandez 1910'da doğdu, 1942'de bir cezaevinde veremden öldü; Pablo Neruda'nın dediği gibi *"yavaş yavaş idam edildi."* Ne gösterişli, ne de belagatçi bir şair olan Hernandez, mesajını gerçeküstücülüğün ateşli yoğunluğu içinde vermiş, görkemli ve acılı bir kaygıyı belirtmiştir. Puccini'nin dediği gibi *"Hernandez (...) sosyalist ilkelere bağlanışını köylü kökeninin doğal bir sonucu, aydın inançlarının mantıksal gelişimi, içten gelen şair özelliğinin bir gereği olarak"* görmekteydi. İç savaşın başlamasından kısa süre sonra gönüllü olarak görev aldı, siper kazımında çalıştı. Sonra, Cuartel General de Caballeria'ya (Süvari Genel Karargâhı) geçerek kültür komiserliği yaptı; şiirler ve tiyatro metinleri yazdı. Aydın ve belirli bir siyasal inancı benimsemiş şair kişiliğinin bilincine burada vardı: *"O ana kadar sözcüğün tam anlamında devrimci bir şair olmamıştım. Burjuvaziyi yeren şiir ve dramlar yazmıştım; ama şiirimi silah olarak kullanmaya beni kesinlikle itenler, hainlikleriyle hainler oldular. (...) İspanya'ya doğru yaklaşan büyük trajedinin, korkunç şiirsel deneyin, bir rüzgâr gibi yaşamımı karşıladığını sezdim, duydum ve kendimi halkın ortasına attım..."* O büyük rüzgâr, *Viento del Pueblo* (Halk Rüzgârı) derlemesidir. Yapıtta, Federico Garcia Lorca'ya övgüler, *Ölülerin Üstünde Oturmuş* adlı şiirden dizeler, *Sabana Koşulmuş Çocuk* duyduğu acıma ve *Yemin* adlı şiirin şen şakrak dizeleri yer alır.

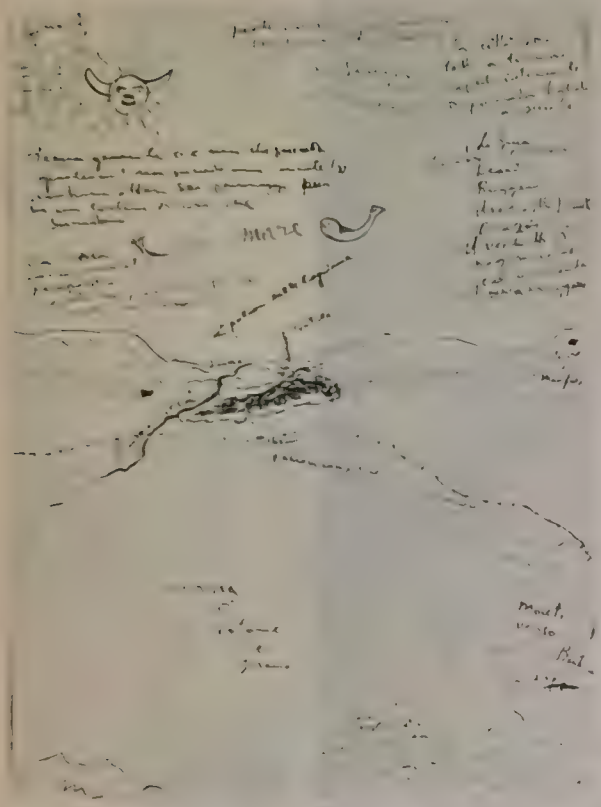
1902'de doğan Rafael Alberti, Antifaşist Aydınlar Birliği'nin sekreterliğini, *Octubre* ve *El Mono Azul*, dergilerinin yöneticiliğini yaptı. O yıllarda, şiirine açık bir bildiri teması, artık kaybolmayacak bir devrimci ton yerleşti. Alberti, daha sonra, etkisini sürgün yerinden de duyurdu. Savaş yıllarında Uluslararası Tugaylar için *('Şu ülkeden, bu ülkeden, büyüğünden, küçüğünden, (...) aynı düşünce kökleriyle/sadece konuşmanızla, adsızca geldiniz')*, Mayıs 1938'de toplanan halk için *('Ben bir köylü, bir denizci gibi/kollarımı sunacağım tırpanlamak için...')*, cephedeki askerler için, şiirler yazdı ve devrimci güçlerin mücadelesini destekledi: Tıpkı Neruda'yı ya da daha sonra anma törenlerinde, yaptığı gibi *('İnanmayın onlara, suratlarını hep aynı maske gizlerdi. (...) Hep aynı maske, tıpkı İspanya ve Şili'deki gibi')*.

Öte yandan 1930 kuşağından bazı İngiliz ozanları, genel huzursuzluk duygusu altında ezilen ve genel çözümü psikolojide ve sol siyasal akımlarda arayan kuşağın bazı üyeleri, Cristopher Caudwell'in Marx'çı eleştiri örneğini izleyerek UluslararasıTugaylar'la İspanya'ya gitmiş ve orada unutulmaz, eşine az rastlanır bir tanıklık bırakmışlardır.

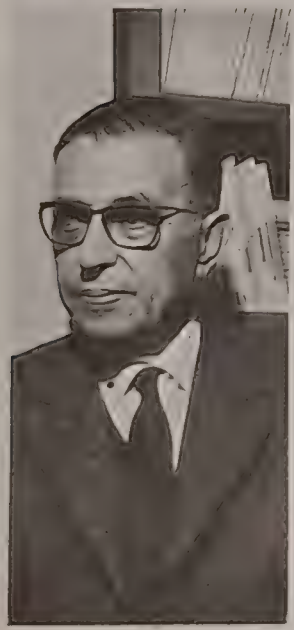
Kültürlü ve oldukça soğuk bir ozan sayılan Wystan Hugh Auden (1907-1973), İspanya'da cumhuriyetçi ordunun sağlık hizmetlerinde çalıştı. *Spain 1937* (İspanya 1937) şiiri bu deneyden doğdu, şiirde, değişik ve savaşçı bir gelecek için, geçmişin kısır estetik savunmaları ile, şimdiki toplumsal çaba isteği arasındaki sürekli karşıtlık anlatılır. Auden'e göre gelecek, *"Salınan uzun ekspreslere bitler gibi tutunan/Geceleyin, Alp tünelinde adaletsiz topraklar için koşarak/okyanuslarda seyreden; geçitler aşan/çorak yerlerde, yıkıcı Afrika'nın çatlamış topraklarında/yayan yapıldak canlarını veren..."* insanlarındır.

1909'da doğan Stephen Spender, İspanyol İç Savaşı sırasında cankurtaran şoförlüğü yaptı ve cumhuriyetçilerden yana propaganda örgütünde görev aldı. Spen-

1970-1971 döneminde, Milano'da temsil edilen, Dorst'un "Toller" adlı oyunundan bir sahne.



Elio Vittorini'nin "İnsan Hakları"nın elyazması.



Fransa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası özgürlükçü düşüncenin savunucularından olan Jean-Paul Sartre.

der, Auden'den çok daha liriktir; ona göre İspanya, daha sonraları belki de, siyasal bir derinleşmeden çok, duygusal bir olay yüzünden değişmiştir. Bir yazarın belirttiği gibi "Özel bir İspanyol tutkusu, mizacındaki idealizm ve şiddet, ona bir yoğunluk ve bir şiirsel saflık aşaması" vermiştir.

Bununla birlikte, Spender'in bazı metinleri, aynı çatışmaya içten bir atılganlık, sabırsızlık ve acıma ile giren çağdaşlarının metinlerine yaklaşır. Spender şiire, daha geniş bir etik gerçek vermiş, ama belagate kaçmamıştır.

Her tür totalitarizme karşı çıkan İngilizler arasında, George Orwell (1903-1950) anılmaya değer bir yazardır. Her şeyden önce, Stalin aleyhtarı *Hayvan Çiftliği* (Animal Farm) taşlaması ve *1984* (Nineteen Eighty-Four) romanıyla ünlü bir yazardır. *1984*, gelecek açısından dayanılmaz ölçüde kötümserdir. Belgesel ve yaşanmış *Homage to Catalonia* (Katalonya'ya Saygı) röportajındaysa, cephe deneylerini anlatır ve İspanyol Komünist Partisi'nin anarşik sola karşı gütmüş olduğu siyasete sertlikle saldırır.

Şilili ozan Pablo Neruda (1904-1973), Madrid'te konsolostu. Cumhuriyetçilerin davasını desteklediği için görevden alındı. Bir şiir kitabını bütünüyle İspanyol İç Savaşı'na adadı: *Espana en el Corazon* (İspanya Gönüllerde, 1937). Daha sonra, Latin Amerika'nın her yerinde, devrimci sol siyasetin yorulmak bilmez destekçisi oldu. *Canto General* (Genel Şarkı, 1950) adlı şiirinde, bu ülkelerin ayaklanmalar, umutlar ve başarısızlıklar tarihini yazdı. Neruda'yla aynı kuşaktan olan Güney Amerikalıların en ünlülerinden biri de Miguel Angel Asturias'tır (1899-1974). Özellikle *Sayın Başkan,* (El Senor Presidente, 1946). *Viento Fuerte* (Güçlü Rüzgâr,1950) *Los Ojos de los Enterrados* (Gömülmüşlerin Gözleri, 1960) adlı romanlarıyla tanınmıştır.

Daha genç olan yazarlar arasında yalnızca birkaç özgün addan söz edilebilir.1923-1927 yılları arasında, komünist devrimi sırasında Çin'de bulunan Fransız André Malraux (1901-1976) (*İnsanlık Durumu* [La Condition humaine, 1933]), İspanya'da yabancı havacı birliğine komuta etti; yiğitçe dövüşerek birçok düşman uçağını düşürdü (İspanya ile ilgili romanı, *Umut* [L'Espoir] 1937'de yayımlandı). Nazilere karşı girişilen Fransız Direnme Eylemi sırasında, partizan tugaylarını yönetti.

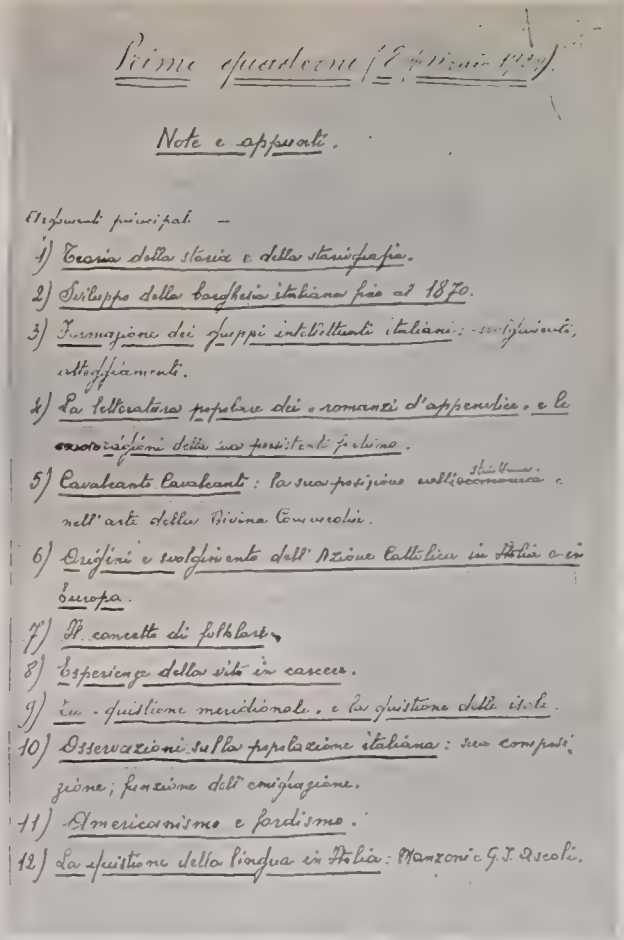
Fransız şairleri Louis Aragon ile Paul Éluard da İspanyol cumhuriyetçilerinden yana şiirler yazdılar. Éluard son derece yoğun ve öfke dolu şiirlerinden birinde şu dizelere yer vermiştir: *"Yıkıntı üreten manyaklara bakın, nasıl çalışıyorlar/kapkara ve aptalca buyruklarla/insanı boğazına kadar pislikle dolduruyorlar."* Éluard, şiiriyle, gerçeküstücü akımın siyasete bulaşmaktan asla kaçınmamış olduğunu vurgular gibidir. Aynı siyasal uğraşa André Breton da girmiştir. Bu, gerçeküstücü topluluğun sayısız kalem müdahaleleriyle de kanıtlanabilir. Ayrıca, akımın 1936'da yayımlanmaya başlanan yeni organı *(Devrim Hizmetinde Gerçeküstücülük)*, Sovyet yöneticileriyle ilişkiler, birçok çelişki ve iç bölünmeler arasında da olsa, "proletaryanın, mücadele sırasındaki coşkunluk verici yaşamı," vb. türünde sözler de gerçeküstücülüğün siyasal çabalarını kanıtlar.

Varoluşçuluğun ünlü önderi Jean-Paul Sartre'ın (1905-1980) yalnızca edebi olmayan etkinliğinin siyasal aşaması her ne kadar savaştan hemen sonraya rastlarsa da, üstün kişiliği 1930'larda, ideolojik olaylar ve gerilimler üzerine düşünceler halinde biçimlenmiş ve varoluşçuluk (egzistansiyalizm), dış davranışlarda bile bir yaşama biçimini temsil edecek bir olgunluğa ulaşmıştır.

Yazarın, ısrarlı ve tutarlı bir diyalektiğe sahip, felsefi öğretiye çözülmez biçimde bağlı amaçların ötesinde ve büyük bir prestije dayalı ahlaksal ve toplumsal inançları, çoğunlukla her tür gerici ve dogmacı tutuma karşı somut başkaldırma davranışları olarak göründüler. Sartre'ın tutumuna örnek olarak, 1947'de, Devrimci Demokratik Birlik Partisi'nin kuruluşu, Çinhindi'nde Fransızların yürüttüğü siyasete ve Sovyetler'in Macaristan'a uyguladıkları bastırma hareketlerine karşı saldırıları, Cezayir Savaşı dolayısıyla askere çağrılanların bu buyruğa uymayışlarının yasallığını savunan *121'ler Bildirisi,* Cezayir Kurtuluş Cephesi'ni desteklemesi, 1964 Nobel Ödülü'nü kabul etmemesi, Russell Mahkemeleri'ne katılışı, Mayıs 1968 olaylarıyla doruğuna ulaşan öğrenci isteklerine karşı gösterdiği sempati, Sovyetler'in Çekoslovakya'ya müdahalesine yönelttiği şiddetli eleştiriler gösterilebilir. Felsefi yapıtları bir yana, Sartre, tiyatro ve öykü dallarında (*Bulantı* [La Nausée, 1938], *Duvar* [Le Mur, 1939], *Sinekler* [Les Mouches, 1943], *Akıl Çağı* [L'Age de Raison, 1945], *Kirli*

Eller [Les Mains sales, 1948], *Şeytan ve Yüce Tanrı* [Le Diable et le bon dieu, 1951]) yaratıcı bir yoğunluk ve düşünce berraklığıyla, aydınlanma çağıyla ve romantizmle beslenmiş bir devrimci edebiyat geleneğine bağlanarak, kişi özgürlüğü gereği sorununu tartıştı ve savundu. Sartre, *Edebiyat Nedir?* (Qu'est-ce que la littérature?) adlı denemesinde şöyle yazar: *"Verilmiş bir özgürlük yoktur: Kişinin tutkulardan, ırktan, ulustan sıyrılması ve kendisiyle birlikte öteki insanları da özgürlüğe kavuşturması gerekir."* Albert Camus (1913-1960) ise, dünyanın saçmalığı ve bireyin yalnızlığı konusunda acımasız bir inançtan yola çıkan umutsuz *Yabancı* (L'Etranger, 1942), *Başkaldıran İnsan* (L'Homme révolté, 1951) ve *Veba* (La Peste, 1947) adlı yapıtlarının kapsadığı inkârın aşılmasının ilk belirtilerinden sonra, insanın ancak sürekli başkaldırmayla kurtulabilme olanağını ortaya koyar.

İtalyan direnmesinin, Antonio Gramsci ve Piero Gobetti gibi büyük yazarların antifaşist örneğine karşın, ideolojik ve siyasal türde her türlü "buluşmayı" önleyen bir geleneğe bağlı nedenler yüzünden, (Gramsci'nin *Le Lettere del carcere* [Hapishaneden Mektuplar] adlı yapıtını bir belgeden çok daha değerli bir şey olduğu halde) edebi düzeyde büyük sonuçlar verdiği söylenemez. Bununla birlikte, Salvatore Quasimodo ve Elio Vittorini ile, onlara daha sonraları katılacak Cesare Pavese, Francesco Jovine, Beppe Fenoglio gibi yazarları ve Franco Fortini gibi bir ozanı anmamak haksızlık olur. Tarih ve deneme dalında da büyük ve sağlam bir verim söz konusudur. Estetik tarihçilerin ötesinde, bir kuşaktan fazla insanın, Quasimodo'nun şiirlerinde (asla vazgeçemeyeceği çabanın kesin bir tanığı olan, *Alle fronde dei salici* [Söğütlerin Yapraklarına] ve *Laude 29 Aprile 1945* [29 Nisan 1945 Marşı] adlı şiirleri gibi) kendine özgü bir bilinci bulduğu inkâr edilemez. Aynı şey, Vittorini'nin *Uomini e no* (İnsanlar ve Ötekiler) romanıyla *Il Politecnico* dergisi için de söylenebilir. Bu dergi, İtalyan kültürüne yeni tartışmalar ve alışılmamış bir bakış açısı getirmiştir. Savaş sonrasında (aslında, iç savaşlar, başarısız başkaldırmalar, gerçekleşmiş devrimler, gerilla savaşları, Latin Amerika'dan Çin'e, Küba'dan Çinhindi'ne, birçok Afrika ülkelerine, Yunanistan'a ve Prag'a kadar birçok yerde meydana gelen darbeler düşünülürse, savaş sonrası, pek az kimse için, gerçek anlamda 'savaş sonrası' olmuştur) edebiyatın, bu "başkaldırma, hoşgörüsüzlük ve kişi özgürlüğünün tanınması için mücadeleye, pek ender olarak yabancı kaldığı söylenebilir. Öyle ki, en anlamlı yapıtlar, şu ya da bu biçimde, özgürlük mücadelesini belgeleyen ve özgürlüğün tarihini tartışan yapıtlardır. Burada bir toplu bakışla yetinmekle birlikte, örnek olarak Çekoslovak ozanı Vladimir Holan'ı anmak yerinde olur. Holan, nazi işgalinden Prag olaylarına kadar her tür müdahalenin, tek başına çarpışan, keskin düşmanıdır. Bu özelliği *Terezka Planetova* (1944), *Requiem* (1945), *Rus Askerleri* (1956) gibi kesin ideolojik temaların işlendiği derlemelerinde görülebilir. Rumen ozanı Eugen Jebelanu ise, hüzünlü ve ince tarzıyla kişinin düşmanca çılgınlığına


Primo quaderno (8 febbraio 1929)

Note e appunti.

Argomenti principali —

1) Teoria della storia e della storiografia.
2) Sviluppo della borghesia italiana fino al 1870.
3) Formazione dei gruppi intellettuali italiani: svolgimenti, atteggiamenti.
4) La letteratura popolare dei «romanzi d'appendice» e le ragioni della sua persistente fortuna.
5) Cavalcanti Cavalcanti: la sua posizione nell'economia strutturale e nell'arte della Divina Commedia.
6) Origini e svolgimento dell'Azione Cattolica in Italia e in Europa.
7) Il concetto di folklore.
8) Esperienze della vita in carcere.
9) La «quistione meridionale» e la quistione delle isole.
10) Osservazioni sulla popolazione italiana: sua composizione; funzione dell'emigrazione.
11) Americanismo e fordismo.
12) La quistione della lingua in Italia: Manzoni e G. I. Ascoli.

İkinci Dünya Savaşı sonrasının İtalya'sı da yüksek bir "insan" kavramını isteyen kişiler ve düşünceler yaratmaktan geri kalmadı. Resimde, A. Gramsci'nin, "Primo Quaderno"sunun (İlk Defter) kendi elyazısıyla yazılmış başlangıç bölümü görülüyor.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da kişi özgürlüğünün güçlü savunucularından Albert Camus.

Solda, 1950'li yıllardan başlayarak Latin Amerika edebiyatının önde gelenleri arasına giren Perulu yazar Mario Vargas Llosa.

Sağda, Şiirlerinde Afrika ruhunun büyücülüğüyle modern şiiri kaynaştıran eski Senegal cumhurbaşkanı ozan Léopold Sédar Senghor

karşı mücadele eder: *Hiroşima'nın Gülümseyişi* (1958) ve *Aslanlar Kapısı* (1970) adlı şiirlerinde Çekoslovakya'ya yapılan Sovyet müdahalesinin etkisi görülür. *Aslanlar Kapısı*'ndaki *Anibal* şiiri bunun bir örneğidir. Bir edebiyat "işlevi" bilincinin kazanıldığı yerde, edebiyat-devrim ilişkisinin tarihi, artık, edebiyat ve düşünce tarihiyle basit ve dolaysız biçimde çakışmaktadır.

Jean-Paul Sartre, Bertrand Russell, Herbert Marcuse gibi büyük düşünürler, Avrupalı ve Amerikalı yeni kuşakların her çatışma hareketini, dışardan kışkırtılmadıkları sürece desteklemiştirler. A.B.D'nde ise, yanlış olarak *beat* kuşağının babası sayılan Lawrence Ferlinghetti gibi bir ozan, demokratik ve siyasallaştırılmış bir geleneğin iplerini yeniden ele almış ve Amerikan şiirini Whitman'ın sağlam örneğine bağlamıştır. Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberg ve öteki ozanların yapıtlarını *City Lights Book* adlı bir dizide yayımlayan Ferlinghetti, yetkililerin hoşuna gitmeyen yayımlar yüzünden birçok kez, "kültür kışkırtıcısı", "atom bombasına karşı yürüyüşlerin, barış için gösterilerin düzenleyicisi" olarak yargılanmıştır. Ferlinghetti, San Francisco varoşlarından Harlem'e kadar her yerde saldırgan ve kutsallık tanımaz şiirlerini etkili biçimde okumuştur. Ferlinghetti'nin niteliğini belirlemek için, *Assasination Raga* (Robert Kennedy'nin anısına yazılmış ve cenazesinin kaldırıldığı gece, San Francisco'da Nourse Auditorium'da binlerce kişi önünde okunmuştur) ve *Tentative*

A.B.D'li yazar Allen Ginsberg, 1973'te Londra'da düzenlenen bir uluslararası şairler toplantısında Bangladeşli kadın şair Feride Macid'le birlikte.

Günümüzde, A.B.D'nden Peru'ya, Küba'dan Senegal'e kadar bütün büyük edebiyatçılar dolaylı ya da dolaysız olarak İnsanlığın durumunuh değişmesine çalışmaktadırlar. Resimde, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Bob Dylan, Julius Orlovsky, Peter Orlovsky gibi sanatçılar 1965'te San Francisco'da bir toplantı sırasında görülüyor.

Description of a Dinner to Promote the Impeachment of President Eisenhower (Başkan Eisenhower'ın Görevden Alınmasını Sağlamak Amacıyla Verilen Bir Yemeğin Betimleme Denemesi), *One Thousand Fearful Words for Fidel Castro* (Fidel Castro İçin Bin Korkunç Söz), *Vietnam Nerede* ya da *Tyrannus Nix* gibi ideolojik yoğunluk taşıyan coşkulu ve yergi dolu metinlerini anmak yeterlidir. Bu yapıtların tümü, açık bir siyasal tavır taşırlar. A.B.D'nin öteki yüzü olan *beat* bölgesinin hemen bütün yazarlarında, anlatım farklarından doğan bir iz bulunur. Sözgelimi, Gregory Corso'nun, denetimsiz sevinç patlamasıyla gene denetimsiz umutsuzluk patlaması arasında bölünmüş bir kişiliği yansıtan *Bomb* (Bomba) adlı yapıtında, ya da daha iyisi, *Americana Politica Historia* ve *Senna'nın Sudan Çıkardığı Ceset* gibi şiirlerinde bu ize rastlanır.

Howl (Uluma) adlı yapıtın ünlü yazarı Allen Ginsberg ise, devrimci olamayan tipik bir başkaldırıcıdır: *"Kuşağımın en iyi zekâlarını, çılgınlık yüzünden çökmüş, histerik çıplaklığa susamış gördüm..."* der Ginsberg. Ginsberg'in dünyaya bağlı, fantastik coşku ve hayalle dolu, öfke ve gerçek dinselliğin aydınlanışı açısından yoğun yapıtları, kuşku götürmez estetik amaçların ötesinde, umutsuz bir gençliğin özlemlerini ve huzursuzluğunu yansıtmayı başarır. Bu gençlik, umutsuz olduğu kadar, şiddeti ve kapitalist bürokratik toplumu inkâr etmesi ve her yolla, özellikle, kişiler ve doğa ile kardeşçe ilişki yoluyla "bilinç genişlemesi" araması açısından, iyimserdir.

Genç Amerikan edebiyatı, kurumlaşmış konformizme karşı mücadele ederken, Küba edebiyatı da, kendi devrim atılımında yeni bir güç bulmaktadır. 1959'dan sonra, devrimci "tema örgüsü"ne, hem eski kuşaklarda (Nicolas Guillen, Lezama Lima, vb.), hem de *Primera Promocion* ve *Segunda Promocion de la Revolucion* ya da *Nevisimos* adı verilen yeni kuşaklarda rastlanabilir. Anılmaya değer pek çok ad arasında, 1959 yılında özellikle *Vuelta de la Antica Esperanza* (Eski Umut Dönemeci) derlemesiyle göze çarpan R. Fernandez Retamar, öykücü Miguel Barnet, Carlos Franqui sayılabilir. Meksika'da da Octavio Paz ile Carlos Fuentes sürekli bir diyalektik davranışı canlı tutmuşlardır.

Yunanistan'da, Yannis Ritsos ve *Z* romanının yazarı Vassilis Vassilikos anılabilir. Vassilikos, önce Paris'e kaçmıştır; daha sonra, yaşamını Roma'da sürdürmüştür.

Küba'dan Senegal'e kadar uzanan devrimci mücadele, bu ülkelerin yazarları arasında sıkı bir işbirliğine yol açmıştır. Resimde, Kübalı ozan Nicolas Guillen, Miriam Makeba ile bir söyleşi sırasında görülüyor.

Afrika'da Senegal eski cumhurbaşkanı Léopold Sedar Senghor, kültürlü ve coşkun bir ozandır; zencilik bilincini yeniden yaratmıştır. Çin'de Mao Dzı-dung şiirle siyasetin bir arada, birinin özgürlüğü ötekinin zorunluluğuyla çelişmeksizin yaşaması olasılığını ortaya koyar.

Devrimler Güzelliğe de Gereksinim Duyarlar

Yazar, her zaman bilinçli olmasa da, bir gerçeğe yabancı kalamamıştır. Çünkü bu gerçeğin içinde yaşamış, ona şu ya da bu biçimde tanık olmuştur. Tanıklığın dolaylı ya da dolaysız olmasının önemi yoktur. Yazar, bir ayaklanma durumunda, bir devrim zamanında bulunduğunun bilincine, gittikçe daha iyi varmaktadır; açık ama güçlü bir biçimde kendi etkin işlevinin farkındadır. Kuşkusuz, sanattan ayrılmaz olan, ancak belirsizliğinden kurtulamayan güzellik kavramı, yeni anlamlar kazanmıştır. Dünyada insanlar için hazsız ve uyumsuz olan her şeyi anlamadan, sık sık özel güzellik ve uyum biçiminde anlaşılan bir şeyi belirtmenin ve başkalarına aktarmanın mümkün olabileceğini düşünmek yapay ve saçmadır. Saçma ve aldatıcı olduğu ölçüde, sanatla ilgisi olmayan bir sessiz ve özel "yaratma" da vardır: Tıpkı hayali bir çalgıda hayali müzik çalmayı hayal eden bir müzisyen gibi. Kuşkusuz, kişideki uyumlu olmayan şeye direnme gereğinin yaşamaya devam etmesi övgüye değer; ama bu bir kaçış, silahsız vazgeçmedir. Şiir bir "yaratma" ise, onun yaratıcı niteliklerini önceden kurulmuş bir düzene bağımlı kılmak, sanatı illüstrasyona indirgemek için sanat yapmaktan vazgeçmektir. Yaratıcı nitelikleri akıldışı bir itişe, bir dizi özel duyguya terk etmek ise, kendini tatmin etmek ve sanatı bir sözlü fanteziye indirgemek için "yaratmak"tan vazgeçmektir. Birinci durumda edebiyat daha önce bilineni iletmek, ikincisindeyse hiçbir şey iletmemek demektir. Oysa edebiyat ne biri ne de ötekidir. Sanat, imzalanmış ve sürekli biçimde tartışmaya konulmuş bir anlaşma gibidir. Bilinçli bir karşı çıkma tohumu nasıl uygar bir dönüşümün zorunlu öncülüyse, sanat da tarih içinde, tarih etkeni olarak, her zaman ve yeniden gerçek bir dönüşümü yüreklendirme istemi olarak kendini gösterir. Gerçekten de ilkesi budur ve XX. yy. edebiyatı akıp gittikçe bunun farkına daha iyi varılmaktadır. "Gerçeği yadsırken, gerçek ona birlik verir." Bununla da kalmaz. Gerçeği zamana yeniden kazandırır ve ona, kendi ilkeleri içinde değer verir. "Belagat"a kaçmadan, "güzellik" terimine günümüzde verilmesi gereken yeni anlamı belirledikten sonra, Camus ile birlikte şöyle denilebilir: *"Belki, güzellik devrim yapamayacaktır; ama devrimlerin güzelliğe gereksinim duyacakları gün, her an gelebilir."* ●

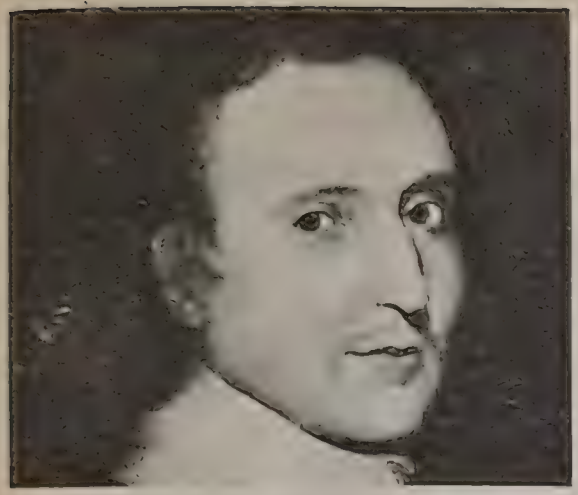
Devrimler ve Müzik

Kurt Weill'in müziği ile Bertolt Brecht'in "Üç Kuruşluk Opera"sının Berlin'de 1928'deki ilk gösterisi için Caspar Neher'in hazırladığı bir afiş taslağından ayrıntı.

Müzik Düşmanları

1634'te Londra'da çetin kalem tartışmacısı William Prynne, Kraliyet Mahkemesi tarafından ömür boyu hapse ve 5 000 sterlin para cezası ödemeye mahkûm edildi, üniversiteden kovuldu, bütün akademik unvanları kaldırıldı, kulakları kesildi ve kitabı cellat tarafından yakıldı. Bu acımasız karara yol açan kitap, *Histrio-mastix* adını taşıyordu. Saray müziğinin yozlaşmışlığına ve saraydaki müzikli gösterilere katılan kadın oyunculara, yazarın deyimiyle "saygın fahişeler"e saldıran sert bir yergiydi. Fransa'dan aktarılma bir âdete göre, bu kadın oyuncular arasında saray nedimeleri ve Kral Charles I'in çok sevdiği eşi Kraliçe Henriette de yer alıyorlardı.

Sanatsal alanda *Histrio-mastix* ile tartışmaya giren Londra mahkemeleri, giderleri karşılayarak, *"Barışın Zafer Alayı"* adı altında büyük bir maskeli gösteri düzenledilerler. Ata binmiş maskeli soylular ve güldürü sahnelerine katılan hırpani giyimli oyuncular, müzik eşliğinde, kentin sokaklarından geçtiler. Alay, kent içinde dolaştıktan sonra Whitehall'de durdu ve "Kraliçe bazı maskeli soylularla dans ederek onları onurlandırdı"; nedimeleri de onu izlediler. Şiirlerle, oyunlarla zenginleştirilen balo sabaha kadar sürdü ve büyük bir şölenle kapandı. Şenlik aslında bitmemişti: Kraliçe çok hoşlandığından yinelenmesini istedi ve Londra belediye başkanı, kralı, kraliçeyi ve öteki soyluları kente davet et-



Üstte, "Histrio -mastix"in yazarı William Prynne.

Sağda, William Prynne'in "Histrio -mastix" adlı yapıtının ilk baskısının birinci sayfası.

HISTRIO-MASTIX.
THE
PLAYERS SCOVRGE,
OR,
ACTORS TRAGÆDIE,
Divided into Two Parts.

Wherein it is largely evidenced, by divers *Arguments*, by the concurring Authorities and Resolutions of *sundry texts of Scripture*; of the *whole Primitive Church*, both under the *Law and Gospell*; of *55 Synodes and Councels*; of *71 Fathers and Christian Writers*, before the yeare of our Lord 1200; of above *150 foraigne and domestique Protestant and Popish Authors*, since; of 40 *Heathen Philosophers, Historians, Poets*; of many *Heathen*, many *Christian Nations, Republiques, Emperors, Princes, Magistrates*; of sundry *Apostolicall, Canonicall, Imperiall Constitutions*; and of our owne *English Statutes, Magistrates, Vniversities, Writers, Teachers.*

That popular Stage-playes (the very Pompes of the Divell which we renounce in Baptisme, if we beleeve the Fathers) are sinfull, heathenish, lewde, ungodly Spectacles, and most pernicious Corruptions; condemned in all ages, as intolerable Mischiefes to Churches, to Republickes, to the manners, mindes, and soules of men. And that the Profession of Play-poets, of Stage-players; together with the penning, acting, and frequenting of Stage-playes, are unlawfull, infamous and misbecoming Christians. All pretences to the contrary are here likewise fully answered; and the unlawfulnes of acting, of beholding Academicall Enterludes, briefly discussed; besides sundry other particulars concerning *Dancing, Dicing, Health-drinking, &c.* of which the *Table* will informe you.

By WILLIAM PRYNNE, *an Vtter-Barrester of* Lincolnes Inne.

Cyprian, De Spectaculis lib. p. 244.
Fugiendo fuos ipsa Christianos fidelibus, ut iam frequenter diximus, tam vana, tam perniciosa, tam sacrilega Spectacula: quæ, si non haberent crimen, habent in se et maximum, et parum congruenti fidelibus vanitati.

Lactantius de Verò Cultu cap. 20.
Vitanda ergo Spectacula omnia, non solum ne quid vitiorum pertrahant infidei, &c. sed ne eius nos voluptatis consortes delinent, atque à Deo et à bonis operibus avertat.

Chrysost. Hom. 38. in Matth. Tom. 2. Col. 299. B. & Hom. 8. De Pœnitentia, Tom. 5. Col. 750.
Imano vero, his Theatralibus ludis evertit, non leges, sed iniquitatem everti, ac omnem civitatis pestem extinguit. Etenim Theatrum, communis luxuria officina, publicum incontinentiæ gymnasium, calamitatum pestilentia, pessimus locus, plurimorumque morborum plena Babylonica fornax, &c.

Augustinus De Civit. Dei, l. 4. c. 1.
Si tantummodo boni et benefici homines in civitate essent, nec in rebus humanis Ludi scenici esse deberent.

LONDON,
Printed by *E. A.* and *W. I.* for *Michael Sparke*, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly. 1633.

Ti. Gösteri ve balo Merchant Taylor's Hall'de "Majestelerinin, kentlilerin, gençlerin ve özellikle kadınların eğlenmesiyle" yinelendi.

Tarihte özel bir örnek olan Cromwell devrimi, siyasal ve dinsel alandan başka müzik konusunda da öncelik göstermiş, bu yüzden Püritenlere haksız olarak, "müzik düşmanı" adı verilmiştir. Aslında, Püritenlerin tiyatrolara ve kiliselerdeki orglara karşı giriştikleri mücadele, müziği hedef almıyordu. Prynne bile, *Histriomastix*'te, Kutsal Kitaplar'a dayanarak, ses sanatını "gerekli, yararlı ve salık verilecek türden" diye tanımlar. Cromwell ise, gerek kendi, gerekse müzikli toplantılarına katılan konukların zevki için, Magdalene College'in kilisesinden alınan orgu evinde tutmakta hiçbir sakınca görmüyordu.

Suç sayılan, kutsal şölenlerde müziğin papalığa bağlı biçiminin boş ve şehvetli sayılan saray eğlencelerinde ahlaksızca kullanılmasıydı. Londra mahkemelerinde görevli soyluların düzenledikleri maskeli balonun 30 000 sterlin (bu dönem için olağanüstü bir rakam sayılır) hazırlandığı ve aynı yıl içinde benzer görkemlilikte dört ayrı şenlik yapıldığı düşünülürse, devrimcilerin bu tür anlamsız harcamalar karşısındaki tepkisi anlaşılır.

Püritenler ve Müzik

Bu durumlar bir yana, Püriten dünyası müziğe önem verdi ve bu konuda İngiliz kültürünün özel oluşumunu etkiledi. Bu yüzden, özel biçimde de olsa, devrimci dönemle müzik olayı arasında var olan ilişkiler üzerinde durmakta yarar vardır. Aslında, bu ilişkiler, mücadeleyi izleyen şarkıların, marşların, ilahilerin apansız ortaya çıkmaları bir yana, dolaysız değildir ve siyasetle sanat arasındaki bağıntı apansız kurulmamıştır. Gerçek bağıntı, ortak kökendedir: Belirli bir toplumun değişmesine yol açan toplumsal, iktisadi ve ideolojik olaylar, devrimci konuların ötesinde, sanat dünyasında da paralel ve kesin dönüşümler doğurur. Müzikte bu dönüşümler, özellikle, devrimci konuların dışına taşarlar.

Bu genel görüşlerden sonra İngiliz Devrimi'ne döndüğümüzde, bu devrimin iki alanda, modern konçertonun doğuşunda ve operanın dolambaçlı ilerleyişinde, olağanüstü katkılarda bulunduğunu görürüz.

Daha öncede belirtildiği gibi, Püritenler dürüst bir eğlenceye karşı değillerdi. Hampton Court'ta ve iyi eğitim görmüş kişilerin evlerinde müzik yapılıyordu. Buna karşılık krala bağlı olan müzik sanatçıları, ya kralın iç savaş süresince kaldığı Oxford'a yerleştiler, ya da krala ait şatolara çekildiler. Ne var ki, gerek Püritenlerin evlerinde, gerekse Londra'nın herkese açık salonlarında müzik yapılmaya ve şarkı söylenmeye devam edildi. Müziğe, saraydan sonra orta sınıflar ve kü-

James Shirley'in "Barışın Zafer Alayı" adlı maskeli gösterisi için İnigo Jones'un çizdiği "Zafer Meydanı."

çük soylular sahip çıktı ve alan böylece genişledi; sözgelimi Commonwealth döneminde daha çok müzik yayımlandı ve çok beğenilen bestecilerin şarkıları ciltler halinde basıldı. Kötü niyetli bir Cromwell düşmanı olan müzik uzmanı Roger North bile, Commonwealth döneminde müziğin geniş çapta ilerlediğini kabul ediyordu: *"... özel toplantılarda; çünkü insanların çoğu, dışarıya çıkıp kafalarını parçalatmaktansa, evlerinde müzik yapmayı yeğliyorlardı."* Doğrulama kasıtlı, ama ilgi çekicidir. Aslında, bu dönemde hanlarda ve meyhanelerde konserler vermek alışkanlığı yayıldı. İşsiz kalmış çalgıcılar, toplu halde hizmet önerisinde bulunuyor, dinleyiciler de iyi müzik dinleyebilmek için, aralarında para topluyorlardı. Müzik dinlemek için hanların, meyhanelerin seçilmesi şaşırtıcı olmamalıdır; dinleyicilere bira içerken çalınan parçalar, günümüzde *klasik* adı altında yinelenen parçalardır: Elisabeth dönemi şarkıları, İngiliz ya da İtalyan, Fransız oda müziği gibi... Kralın dönüşünden sonra halkın önünde müzik çalmak alışkanlığından ücretli, gazetelerde ilan edilen, meyhaneleri andıran yerlerde düzenlenen (çalgıcılar sahnede toplanır, dinleyiciler masaların çevresine yerleşirdi) gerçek konserler doğdu.

Programda bile bir benzerlik vardı ve North'un anlattığı gibi *"bağlantısız parçalardan oluşurdu: Orkestra parçası, sonra lavta için bir parça, bir keman solosu, bir şarkı ve böylece parçalar birbirini izleyince zaman geçer"*, herkes memnun kalırdı; çünkü *"İngilizler parayı düşünmeden kendilerini müziğe kaptırırlar."*

Buradaki "para" sözcüğünün belirli bir anlamı vardır: Charles II'nin müzikçileri, Fransa Kralı Louis XIV'ü taklit etmek için bir araya getirdiği 24 kemancı da dahil olmak üzere, ücret açısından, hep, alacaklı durumdaydılar. Çağın acımasız günlük yazarı Samuel Pepys'e göre "dünyada benzeri olmayan" ünlü harp çalgıcısı Evans bile, kraldan alacağını ala-

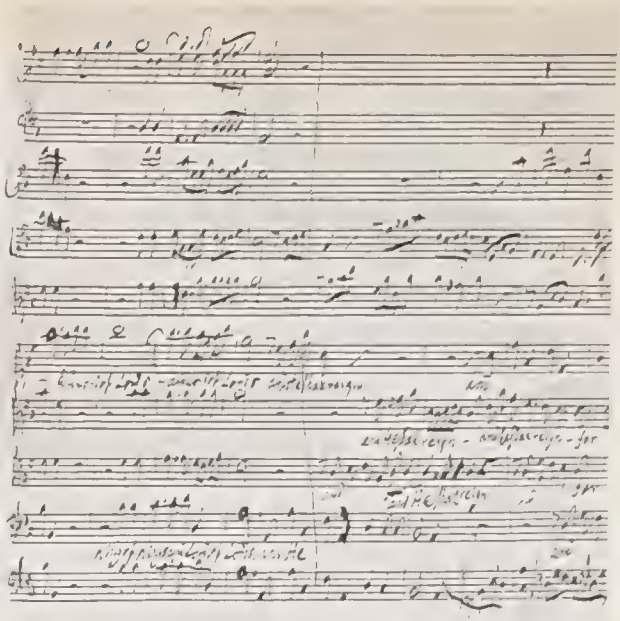
"Soylu" müzik ile halk müziği arasındaki ayrım, biçimde değil, özdedir. Sahne düzenlemesinde benzerlikler gösteren, Purcell'in "Dido ve Aeneas"ı (üstte) ve John Gay'in "Dilenciler Operası"(sağda).

madığından, açlıktan ölmüştü. Charles II'nin yanında müzik sanatçısı olmak onur vericiydi; ama çalgıcılar, yaşayabilmek için, mesleklerini özgür olarak sürdürmek ve halka açık konserlerde çalışmak zorundaydılar.

Opera ve Maskeli Gösteri

Sarayın sürekli parasızlığı, İngiltere'de operanın genişlemesini olumsuz yönde etkiledi. Burada Cromwell devrimi ile müzik arasındaki ilişkilerin karşıt noktasına değinmek yerinde olacaktır. Londra hukukçularının Prynn'e karşı düzenledikleri müzikli şölen konusunda açıkladığımız gibi, Charles I'in sarayında en çok ilgi gören gösteri, maskeli gösteriydi. Bu, ezbere okunan parçaların, dansların, şarkıların karıştığı bir gösteriydi: Soylular baloya katılır, profesyonel oyuncularsa gülünç rollerde oynarlardı. Kısa süre önce İtalya'da doğan ve Avrupa'da büyük ilgi görecek olan opera, henüz İngiltere'de bilinmiyordu. İngiltere'de müzik, güldürüde ve trajedide, bir çeşit süsleyici "ara" *(intermezzo)* olarak kullanılıyordu. Yüce tiyatro geleneği Shakespeare'den Marlowe'a ve Ford'a kadar İngilizlerin başka bir gösteri biçimini benimsemelerini engellemiştir; ne var ki, İngilizlerin uzun süre, sahnede şarkı söyleyerek hareket eden birini, gülünç ve "katlanılmaz" saydıkları kuşku götürmez. Müzik, yalnızca doğaüstü etkileri çizmeye ve şarkılara bir lirizm katmaya yarıyordu. Püritenlerin iktidara gelmesi, kısa süreli, ama kesin bir değişikliğe yol açtı. Tiyatrolar kapandıktan, komedi ve trajedi yasaklandıktan sonra, bu yasaklamaların ötesine geçmenin tek yolu, tiyatroyu müzikli bir öykü biçimine sokmak ve Stuart döneminin "maskeli gösteri"lerinde taşıdığı boş ve dış dünyaya dönük havasından uzak, ciddi bir konuya bağlamaktı. 1656'da sahneye konulan D'Avenant'ın ünlü *The Siege of Rhodes* (Rodos Kuşatması) adlı yapıtı, baştan sona kadar şarkılı, "arya"larla dolu gerçek bir operadır. Commonwealth rejimi daha uzun ömürlü olsaydı, bu örnek, deneye yararlı sonuçlar getirebilirdi. Ama sürgünde olduğu Fransa'dan dönen Charles II'nin, gösterişli oyunlar beğenisini de beraberinde getirdi; "Restorasyon"un yüzeysel dünyası, artık düşünce yapıtları değil, hafif, açık saçık eğlenceler istiyordu. Shakespeare bile, bir şarkı ve dans karışıklığı içinde kabul edilmekteydi; böylece, Blow'un *Venus and Adonis* (Venüs ve Adonis), Purcell'in *Dido and Aeneas* (Dido ve Aeneas) adlı yapıtları gibi İngiliz operasının az sayıdaki deneyleri, "maskeli gösteri"nin yeni bir biçimi altında yok oldu. Ünlü bir müzik sanatçısı olan Purcell, Shakespeare'den yapılan düzenlemeleri (*'Fırtına'* oyunundan alınan *'The Fairy Queen'* [Periler Kraliçesi]) ve Dryden'in masalımsı trajik güldürülerini (*King Arthur* [Kral Arthur]), müzik ve şarkılarla süslemek görevini üstlendi.

"Şanlı devrim", Stuart ailesinin yerine Hannover ailesini getirmekle, doğmakta olan operaya son darbeyi vurdu: Londra, yabancı sanatçıların, Venedikliler, Romalılar, Fransızlar, İspanyolların istilasına uğradı. Haendel, İngiltere'de "İtalyan" operasını yerleştirebilmek için dehasını ve olanaklarını kullandı; ama bu girişimi korkunç bir iflasla sonuçlandı. Himayesinde bulunduğu krallar (George I ve George II) giderleri parlamento tarafından sıkı sıkıya denetlendiğinden, Haendel'e yılda bir sterlin verebiliyorlardı; gerekli sermayenin geri kalan bölümüyse soylular ve Samuel Pepys gibi müzik tutkunları tarafından açılan yardımlaşma kampanyalarıyla desteklenmekteydi.



Haendel'in 1742'de Dublin'de sunulan "Peygamberler Oratoryosu"nun elyazması partisyonu.

İtalyan Operasının İflası

Bu koşullar altında opera, zengin, züppe, bilmediği bir dildeki mitolojik konuları ve İtalya'dan getirtilen primadonnaların ve kastraların (hadım) kapristerini hazmetmeye hazır bir azınlığa seslenen soylu bir olay halini aldı. İngilizlerin çoğunluğu operadan hoşlanmıyor, *Spectator* dergisinde Addison ve Steele'in zarif, alaycı eleştirilerini okuyor, sonra koşup Gay'in halk şarkılarıyla ve açık saçık sözlerle dolup taşan *The Beggar's Opera'* sındaki (Dilenciler Operası) melodram taşlamasını alkışlıyordu. Bu çatışmada İngiliz operası doğmadığı gibi, İtalyan operası da battı. Haendel, mali açıdan iflas ettikten sonra, halka konserler vermeye başladı. *Kutsal Kitap*'tan alınan oratoryolar ve Püriten zorbalığı gibi halka hiç de yabancı olmayan konularıyla, İngilizlere ulusal bir tür keşfettirdi.

İngilizlerin "şanlı devrim"inin sonu ile Fransızların "yüce devrim"i arasında, yüzyıllık bir ara vardır. Ama süreden çok, etki önemlidir. Stuart'ların kesin kovuluşu, yöresel bir olaydır; İngiliz Adaları'nı sanat açısından kendi içine kapatır. Fransız Devrimi ise düşünsel, toplumsal ve siyasal bir olgunlaşma dalgası ile doğar. Avrupa'yı

Haendel (sağda) şarkıcıları ve müzikçileri arasında.

kaplar ve Atlas Okyanusu'nun ötesine ulaşır.

Yaklaşık, olarak yarım yüzyıl süreyle, toplumun yenilenmesi konusundaki ateşli tartışmalar, sanatın özü ve işleviyle ilgili tartışmalarla birlikte sürdürüldü. Özellikle müzik, şiddetli kavgalara yol açtı ve bu kavgalar, konu "popüler" olduğu için, felsefi çatışmalardan daha çok gürültü kopardı; düşünürleri, edebiyatçıları ve sanat perdesi altında çok daha tehlikeli konulara değinen bütün aydınları birbirine kattı: Lully'nin eski taraftarları ile Rameau okulunu yenilemek isteyenler arasındaki kavgalar; sonra Rameau okulu izleyicilerıyle ulusal akımı savunan Napolili "soytarıları" tutan İtalyan taraftarları arasındaki kavgalar; daha sonra da, yeni bir cephe değişikliğiyle, önceden "soytarılar"dan yana olanlar ile Gluck, Piccinni ve İtalyanlara karşı çıkanlar arasındaki kavgalar.

"Ansiklopedi"ciler Savaşı

Oldukça karmaşık bir mücadelenin bu üç aşamasında, müzik yalnızca görünüşte ön plandadır. Rameau, melodik "beğeni"nin rastlantıya bağlığına karşı, armoni'nin "akla uygunlaştırılmasını" önerir: Melodik beğeni, duyguların belirsiz akışına bağlıdır; armoniyse bilim tarafından kanıtlanmıştır. Ama Rameau'nun ayrımları keyfidir ve bu yüzden karşısında Ansiklopedi'cileri ve J.-J. Rousseau'yu bulur. J.-J. Rousseau'ya göre, doğal bir olay olarak melodi, armoni'den üstündür; İtalyan güldürü operasının *(opera buffa)* temeli melodi olduğuna göre, akımın başyapıtı da, Paris'te İtalyan soytarıları'nın *(bouffons)* tanıttıkları Pergolesi'nin *La Serva Padrona* (Hanım Olan Hizmetçi) adlı yapıtıdır.

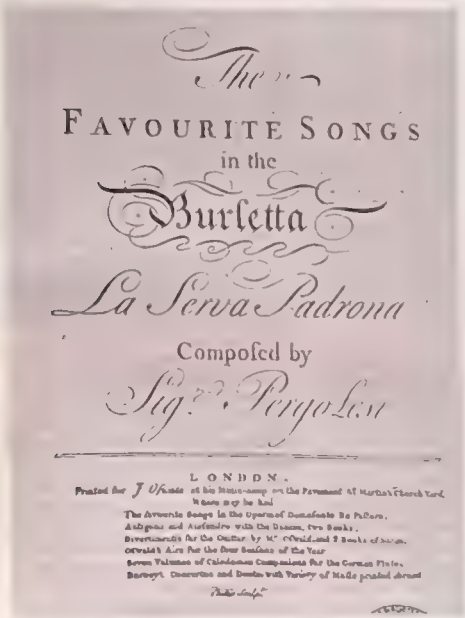
Melodi'yi tutanlarla armoniyi tutanlar arasındaki mücadelenin altında yatan gerçeği kavramak kolaydır. Rameau, Lully'ye saldırmakla, aslında, bir saray eğlencesi gibi görülen, kralın tanrısallığını belirten ve kralı gerek siyasal yaşamın gerekse sahnenin merkezine yerleştiren aristokratça bir müzikli gösteri anlayışına karşı çıkmaktadır.

Ansiklopedi'cilere göre, *La Serva Padrona* için yükselen alkışlar, monarşinin istibdadına karşı "siyasal" bir tepkiydi.

Müziği aşan bu durum, Alman

LA
SERVANTE MAITRESSE
COMÉDIE
En deux Actes
Mêlée d'Ariettes, Parodiées
DE LA SERVA PADRONA,
INTERMEDE ITALIEN.
REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS,
Par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi,
Et a la Cour devant leurs Majestés
Le 4 Decembre de la même année
Prix 9 ₰.
A PARIS,
Chez Madame La Veuve Delormel, et Fils, rue du foin à l'Image St. Genevieve,
Mr. Prault Fils, Quai de Conti.
Avec Privilége du Roi.
Gravé par Mlle Vendôme

Die Magd als Herrin
(La Serva Padrona).
Intermezzo in einem Akt von Jacopo Angiolo Nelli.
Deutsch von Alexander Herklots.
Musik von Giov. Batt. Pergolese.
Wallishausser'sche k. u. k. Hofbuchhandlung
(Adolph W. Künast)
WIEN, I., HOHER MARKT Nr. 1

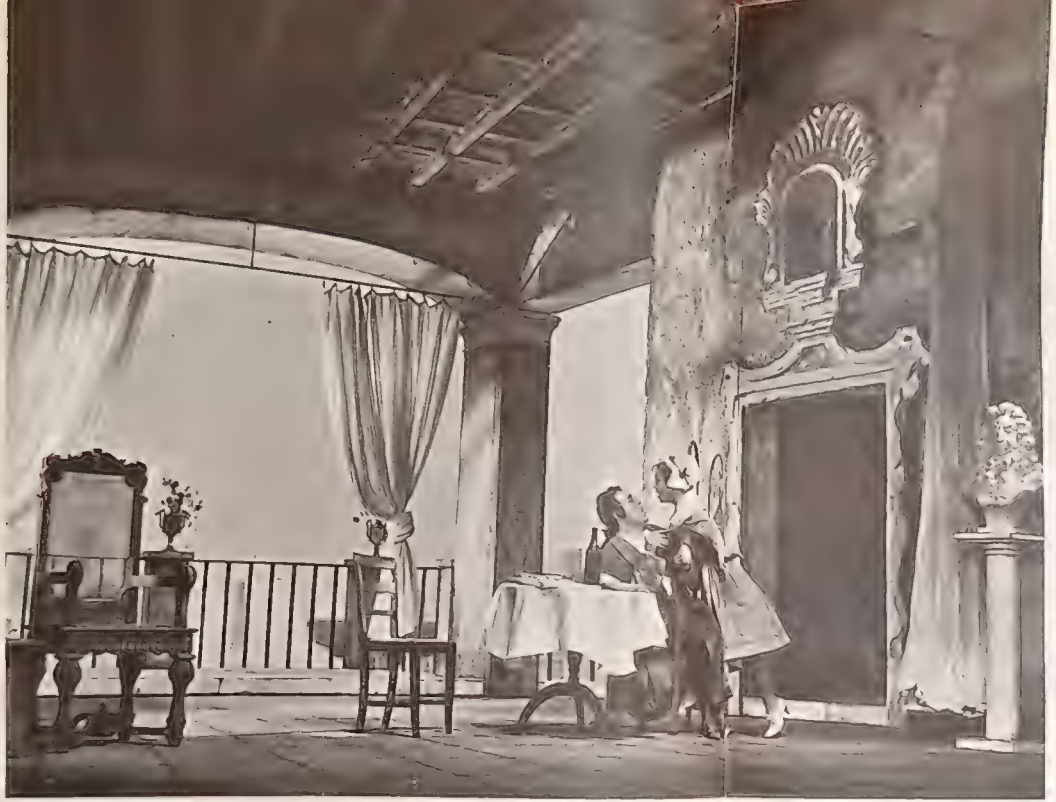


The
FAVOURITE SONGS
in the
Burletta
La Serva Padrona
Composed by
Sig.r Pergolesi
LONDON.
Printed for J. Ofwald at his Music-shop on the Pavement at Martin's Church Yard.
Where may be had
The Favourite Songs in the Opera of Demofonte Re Pastore.
Antigona and Alessandro with the Dances, two Books.
Divertimentis for the Guitar by Mr. O'Reid and 2 Books of Songs.
Oswald's Airs for the four Seasons of the Year
Seven Volumes of Calendarian Companions for the German Flute.
Barsoyt Concertos and Duetos with Variety of Music printed abroad

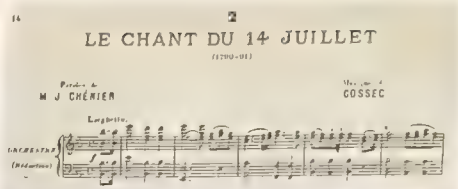
Marionetten-Theater
Münchner Künstler
Komödiezettel
La serva padrona
(Wie die Zofe Herrin wird)
Komische Oper in 2 Akten von Giovanni Pergolese.
Figuren.
Doktor Pandolfo, ein alter Junggeselle
Zerbine, seine Zofe
Scapin sein Bedienter,

Pergolesi'nin "Hanım Olan Hizmetçi" adlı yapıtının dört ayrı gösterisi için hazırlanmış afiş örnekleri.

Gluck ile İtalyan Piccinni'yi karşılaştıran üçüncü ve son "kavga"da büsbütün belirginleşir; sanatçıların ikisi de yabancıdır, ama ikisi de zorlanarak, Parisli karşıt takımların bayraktarlığını yapmaktadırlar. Gluck'u Marie-Antoinette ile çevresi desteklemekte, Piccinni ise Madame du Barry'den ve Louis XV'in çevresinden yardım görmektedir. Bu tür bir çatışmada ideoloji ve müzik fazla bir önem taşıyamazdı; kaldı ki, iki müzik sanatçısı, aslında pek ayrı noktalarda değildi. Saray çatışmalarının ötesinde, Gluck'un, trajik bir anlam kazandırdığı melodramın reformcusu olarak, yeni "ilerici" kanat tarafından tutulması anlamlıdır. Karşı taraftaysa, eskiden doğal duyguların simgesi olan, o günlerdeyse ince ve soylu kulakların eğlencesi sayılan İtalyan *"bel canto"*sunun tutkunları yer almaktaydı.



G.B. Pergolesi'nin "La Serva Padrona" (Hanım Olan Hizmetçi) adlı yapıtının 1960-1961 döneminde Scala'daki yorumundan bir sahne.



Müziğini Gossec'in bestelediği "14 Temmuz Şarkısı."

14 Temmuz 1790'dan sonra Bastille Meydanı'nda yapılan halk şenliklerini konu alan, aynı dönemde yapılmış bir gravür.

Klasiğe Dönüş

İlerici kanadın Gluck'u desteklemesi anlamlıdır; çünkü, başarıya ulaşan devrim, ciddilik ve klasikliğe bürünür; cumhuriyetçidir, "Romalı"dır ve halka ulaşan kültüre büyük önem vermektedir. Rus Devrimi'nde daha köklü biçimde yinelenecek olan bir atılımla halk, sanatları ve alfabeyi de kapsayan yeni bir eşitlik istemektedir. İç savaş, idamlar, yabancı istilalar Paris tiyatrolarını kapatmaya yetmez: 1793-1797 yılları arasında kentte yirmi beş tiyatro çalışmaktadır.

Bembeyaz peruklar kayboldukten sonra, koltuklar ve balkonlar yeni bir yönetici, aydın, devrimci, asker kalabalığı ile dolup taşmaya başlamıştır: Artık ipek "külot" (bir çeşit pantolon) yerine herkes uzun proleter pantolonları giymektedir. Aynı biçimde devrimden önce soyluların beğendiği şarkılar, çoban oyunları gibi eğlendirici ve boş şeyler de artık ilgi görmemektedir.

Lirik tiyatro, Gluck'un *Orfe*'sini, yücelticı ve kahramanca nitelikleri yüzünden kabul eder; ama kralları, kraliçeleri, monarşik ve feodal kişi ve konuları sahneden uzaklaştırır. 1793 Konvansiyon'u, *"halkın ruhunu kötülüğe iten, ya da krallığın utanç verici boş inancını uyandıran gösterileri sahneleyen tiyatrolar kapatılacak ve yöneticileri yasaların şiddetine uygun biçimde cezalandırılacak"* diyen bir kararname çıkarır

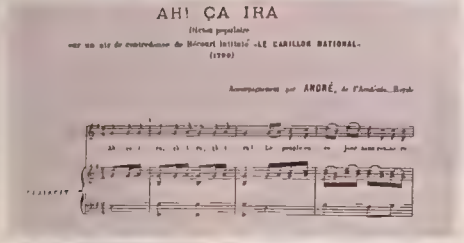
Gösteri Yıllığı'ndaysa şöyle denilmektedir: *"Atalarımızın eski düşlerini unutmak, tiyatrolarımızda yakıcı bir yurtseverliğin ve yurt, özgürlük, eşitlik aşkının kavurucu örneklerini sunmanın zamanı gelmiştir."* Méhul, Cherubini, Lesueur, repertuvarı cumhuriyetçi anlamda yenilemek için yılmadan, yorulmadan çalışırlar. Grétry, daha büyük bir katkıyla duruma uygun yapıtlar sıralar ardından bir adım daha atılıp, günlük olaylardan esinlenen güncel yapıtlara varılır. Paris Operası'nda, 1794'te bu tür eğıtıcı yapıtlar sahneye konur: Rochefort'un "bir perdelik tarihsel olay"ı *Toulon Soumis* (Boyun Eğen Toulon); beş perdelik manzum şarkılı, danslı ve askeri gösterili sankülot oyunu *La Réunion du Dix Août ou Inauguration de la République* (10 Ağustos Toplantısı ya da Cumhuriyetin Açılış Töreni); *La Journée du 10 Août ou la chute du dernier tyran* (10 Ağustos Günü ya da Son Zorbanın Düşüşü); *La Montagne ou La Fondation du Temple de la Liberté* (Dağ ya da Özgürlük Tapınağı'nın Kuruluşu); *L'Offrande à la Liberté* (Özgürlüğe Adak); Gossec'in müziği ile *Le Triomphe de la République* (Cumhuriyetin Zaferi); *La Patrie reconnaissante* (Minnettar Vatan)

Aynı anda başka lirik tiyatrolarda da benzer yapıtlar sahneye konmaktaydı: Bir perdelik şarkılı tarihsel bir olay olan *Marat dans le souterrain des Cordeliers* (Marat Kordölyelerin Yeraltı Geçidinde); bir perdelik müzikli yurtsever güldürü *L'Apothéose du jeune Bara* (Genç Bara'nın Zafer Şöleni); Dalayrac'ın operakomik'i *Les Vrais Sans-Culottes* (Gerçek Sankülotlar); Jadin'in operakomik'i *Alisbelle ou les crimes de la féodalité* (Alisbelle ya da Feodal Düzenin Cinayetleri); *Agricola Viala ou le héros de treize ans* (Agricola Viala ya da On Üç Yaşındaki Kahraman), vb. Yapıtların adlarının yanı sıra şarkılar, danslar ve askeri marşlar, bu oyunların halk tarafından sevilen nitelıklere sahip olduklarını ve operaya özgü öğelere başka tıyatro türlerinden alınma öğeler eklediklerini belirtir. Kısacası bunlar, birer vodvilıdır ve vodvil yalnızca bir güldürü türü değildir

Bu gösterilerin yanı sıra, dönemın en ünlü imzalarını taşıyan ve törenlerde kullanılan sayısız çalışmalar ortaya konmuştur. Cumhuriyet, büyük ölçüde müzik "tüketmekte"dir. Daha önce saraylarda ya da kiliselerde çalınan müzikler, artık bütün halkın katıldığı büyük

Fransız Devrimi'nin de her sayfası bir müzik, bir şarkı, bir müzikli olayla açıklanır. Resimde XVIII. yy. Fransız müzik tartışmasının başlıca örneğini oluşturan Diderot'nun "Le Neveu de Rameau" (Rameau'nun Yeğeni) adlı yapıtının ilk baskı kapağı görülüyor.

1937'de Jean Renoir'ın yönettiği ve Edith Piaf'ın oynadığı "La Marseillaise" filminden bir sahne: Versailles kapılarına saldıran devrimciler.



Versailles'a giden devrimcilerin söyledikleri, kemancı Bécourt'un bir bestesinden alınan "Ah! Ça Ira" şarkısı.

1906'da sahnelenen Victorien Sardou'nun "Thermidor" adlı oyunundan bir sahne.

Avusturyalı besteci Joseph Haydn'ın doğduğu evi konu alan bir gravür.

ulusal şenliklerde yinelenir. Danton, Konvansiyon kürsüsünden şöyle seslenmektedir: *"Halk devrimimize şan vermiş olan yüce olayları kutlamalıdır... Yunanistan Olimpiyat Oyunları'na sahipolduysa, Fransa da sanküllot günlerini kutlayacaktır. Kullanmasını bilenlere silah, gençlere eğitim ve halka ulusal bayramlar verelim."* Devrin gazetelerinden birindeyse şu sözler okunur: *"Satolara karşı toplar, askerlere şarkılar."*

Devrim İçin Şarkılar ve Marşlar

Şarkıların, devrimin akışını izleyen bir hızla çoğaldıkları, kesin bir gerçektir. İlgi çekici bir istatistiğe göre 1789'da 116, 1790'da 261 1793'te 590, 1794'te 701 şarkı yazılmıştır, bunların arasında ünlü *La Marseillaise*'in yanı sıra pek çok marş vardır. Çoğunun bestecisi bilinmeyen bu şarkılar, zafer törenlerinde, kahramanların cenazelerinde, Champs de Mars'ta korkunç ve heyecanlı kalabalıklar toplayan Federasyon ya da "Yüce Varlık" bayramlarında söylenir. Grétry, Gossec, Méhul, Catel, Lesueur Cherubini gibi müzikçiler hiçbir fırsatı kaçırmamışlardır: Anneler, eşler, gençlik; özgürlük ve tarım; barış ve zafer; vb. müzikle övülmeğe hak kazanmış konulardır

Devrim, müzik coşkusunu yalnızca törenlerle kısıtlamaz. Danton'un açıkladığı gibi, gençlere verilecek eğitim, bir halk rejiminin başlıca görevlerinden biridir. Robespierre, ulusal şarkıların öğrenimiyle ilgili bir yasa çıkartmış, 16 Thermidor 1793'te, Konvansiyon, sonradan *Konservatuvar* adını alacak olan Ulusal Müzik Enstitüsü'nü kurmuştur. Bu arada ikinci bir kararnameyle, 6 600 öğrenciye ücretsiz öğrenim hakkı tanınmıştır.

Böylece, çoğalan ve gerek sayı, gerekse nitelik bakımından sağlamlaştırılan yeni orkestralar, eğitimli çalgıcılara kavuşmuştur.

Napolyon rejiminin, Konsüllük döneminden İmparatorluk dönemine kadar, bu öğretim ağını daha da genişlettiği görülür; büyütülen ve olanakları genişletilen Konservatuvar'ın çevresinde, konserler için özel salonlar yapıldı; askerlerin kızlarına ve yetimlerine Légion d'Honneur okullarında müzik dersleri verildi. Napolyon'un programında Paris, sanat başkenti oldu; ama Belçika'dan İtalya'ya kadar öteki ülkeler de unutulmadı. Böylece, Bologna, Bergamo, Milano gibi kentlerde müzik okulları, enstitüleri ve konservatuvarları kuruldu

Napolyon bu konuda da devrimin sürdürücüsü oldu; ama özde değişıklık yaratıldı. İmparatorluk döneminde, eğitimi bir özgürlük ve eşitlik aracı yapan insancıl kavram eksik kaldı, bunun yerine, gelişmekte olan burjuva toplumuna özgü, çıkarcı bir ölçü yerleşti. Müzik bütün öbür sanatlar gibi, İmparatorluğun bir çeşit süsü olmalı, Avrupa'nın gözünde imparatorluğun saygınlığını yükseltmeliydi. Ayrıca ışın içinde çok gerçekçi bir insan olan imparatorun gözünden kaçmayan, tıcan ve çok önemli bir yön vardı: Saraylılar, Fransız dokuma sanayisinin üstünlüğünü ve zenginliğini kanıtlamak için, göz kamaştırıcı biçimde giyinmek zorunda oldukları gibi, opera da aynı biçimde şatafatlı bir eğlence ve propaganda merkezi olmalıydı. Artık müzik, şarkılar, ışıklar arasında Fransız sosyetesi boy gösteriyor ve Napolyon bu geçit resmini izliyordu. Bu yüzden Rusya seferi sırasında, bozgunun eşiğindeyken bile Napolyon'un, tiyatro programlarını yazdırmak için Paris'e habercıler göndermeye zaman bulabilmesinde şaşılacak bir yan yoktur Trajik "Yüz Gün" sırasında bile, imparator, başkentin müzikli tiyatrolarının düzenli olarak çalışmalarını istemiştir: Paris, özellikle en köklü bunalım anında, üzgün ve anormal görünmemelidir çünkü

Orta halli bir ailenin çocuğu olan Haydn, yaşamının büyük bir bölümünü Esterhazy'lerin zengin sarayında geçirdi, ama uşakların sofrasında oturur ve prensin giymesini istediği uşak giysisiyle saray orkestrasını yönetirdi.

Napolyon'un Opera Sanatçıları

Napolyon, söylendiği gibi bir müzik düşmanı değildi. Beğenisi İtalyan operasına ve kantosuna uygundu; eski bestecilerden ve kulağa rahat gelen, yormayan XVIII. yy. aryalarından hoşlanırdı. En sevdiği besteciler Paisiello ve Paer'di. Bu sanatçıların ikisi de iyi görevler, iyi ücretler almış, ün kazanmışlardı. Bunlara bir de monarşiye hizmet eden, cumhuriyetle dengesini kaybeden, ama İmparatorluk döneminde hâlâ ayakta duran ünlü Grétry'yi eklemek gerekir. Napolyon, Grétry'nin son operası olan *Zémire et Azor*'u (Zémire ve Azor) çok beğenmişti: Bu hayranlığını, *"Tanrısal, kusursuz!.. Bu müzik çok hoşuma gidiyor..."* diye belirtmişti. Aslında, yapıt birçok kişinin de hoşuna gitmişti. Grétry, 1804'te Légion d'Honneur nişanı aldı; bir yıl sonra Opera'nın girişine bir heykeli dikildi. 1813'te öldü ve olağanüstü cenaze törenine, siyahlara bürünmüş bütün Paris katıldı.

Böylece beğeni ve siyaset anlaşmış oldu; ama asıl önemli olan, siyasetti. Cumhuriyetin coşkusu kadar, İmparatorluğun şanı da müziğe gereksinim duyuyordu. Avrupa'yı boydan boya geçen, zaferler toplayan ordular, askeri törenler, taç giymeler, doğumlar, düğünler kısacası her şey, korolor ve orkestralarla yapılmaya başladı. Zafer şarkıları giderek çoğaldı. Her zaferin sözle, müzikle, hatta danslarla kutlanması isteniyordu.

Kuşkusuz, bu bestelerde ön plana çıkan, İmparatorun kişiliğiydi. Gösteri, Louis XIV geleneklerine dönmüş krallığı tanrılaştırmıştı. Beethoven'in ünlü sonatını adadığı Kreutzer, *La fête de Mars* (Savaş Tanrısının Bayramı) balesinin müziğini yazdı. Bu balede savaş tanrısı ile İmparator birleşip, zafere birlikte ulaşırlar: "Dünyada insanlığın saygılarını kabul ederlerken, Zeus da Olympos Dağı'nda kendi emrettiği yüce ve yararlı görevi sonuçlandıran zaferi alkışlar." Öte yandan Spontini de İmparatoru yüceltmekten geri kalmaz.

Napolyon, İspanya tahtını fethetmeye gittiğinde, kendi propagandasını unutmaz ve Meksika fatihi Hernan Cortes (ya da Fernand Cortez) ile ilgili bir opera ısmarlayarak, operada "kahramanın fanatik papazların iktidarını kırdığı için amacına vardığı"nın özellikle belirtilmesini istedi. Operanın müziğini *Vesta Rahibesi*'nin bestecisi Spontini hazırladı. Devrimin eski ozanı Méhul ise, yeni rejime yaklaşarak bunu övmek için hiçbir fırsatı kaçırmadı: *Chant d'Ossian pour la naissance du Roi de Rome* (Roma Kralının Doğuşu İçin Ossian'ın Şarkısı), *Chant lyrique pour l'inauguration de la statue de Napoléon* (Napolyon Heykelinin Açılış Töreni İçin Lirik Şarkı), vb. gibi.

Kısacası, müzik, resim sanatının işlevini benimsedi ve "Fatih"in, "yasa koyucu"nun, "dünyaya barışı getiren"in başarılarını ölümsüzleştirdi. Doğal olarak, biçimde de aynı şey görüldü ve klasik anlayış zafere ulaştı. Özgür ve eşit insanların dürüst toplumunu yansıtan cumhuriyetten sonra, İmparatorluğun getirdiği klasik anlayış ağır bastı. Soylu ve tumturaklı biçim, kahramanlarını soğuk canlandıran ve Canova'nın heykelleriyle David'in tablolarından aşağı kalmayan, Spontini'nin *Vesta Rahibesi*'nde de en anlamlı örneğini buldu. İmparator bunun farkına varıp, besteciye on bin franklık bir prim gönderdi; Enstitü'nün müzik bölümüyse, yapıta son on yıl içinde sahneye konulan en önemli yapıta ayrılmış ödülü verdi.

Yeni Sınıflar İçin Kültür

Klasik anlayış, Fransız kültür dünyasına eklenen yabancı bir öğe değildir. Tersine, Lully'den Rameau'ya, Gluck'a ve Spontini'ye kadar, Fransız müziğinin dokusunda kesilmeyen bir iplik gibi devam etmiştir. Bir bakıma durum, belirli bir ilgisizlikle rejimden rejime geçen, her birine coşkuyla hizmet eden ve en önemlisi, kendi ülkelerine ait olmayan bir kültürle birleşen bütün bestecilerin davranışlarını açıklar. Kaldı ki, devrimin çalkantılarından sonra, toplum da yeni bir denge

kazanmış ve en değişik katkıları kendine mal etmiştir.

Konsüllük döneminden İmparatorluk dönemine kadar, Napolyon'un kurduğu toplumun dengesi, feodal ayrıcalıkların, kaldırılmasından, kilise mallarının satışından doğmuştur. Eski soylu sınıfın yerini, yeni zenginlerle, giderek güçlenen devletin memurları almaktadır.

Parayla, güvenle, itibarla birlikte iyi eğitim tutkusu da yeniden belirmiş, saraylılar ve eşleri, devrimci alışkanlıklarından sıyrılarak, görgünün ne olduğunu (dans, şarkı söylemek, 'reverans' yapmak, vb.) öğrenmeye başlamışlardır.

Zamanla iyi aile kızları için de, bir çalgı çalmak, şarkı söylemek bir zorunluluk halini aldı. Erard kardeşlerin piyanoları, İmparatoriçenin kemancıları olan baba ve oğul Cousineau'nun harpları birçok kişi tarafından satın alındı. Bu çalgılara sahip olmayan salon, bunları çalmayı öğrenmeyen evlenme çağına varmış kız kalmadı.

Yayımcılar kısa sürede beğenilen ve dönemin beğenisini açıklayan adlar taşıyan kısa parçalar ve "romans"lar yayımladılar.

Napolyon, oldukça bozuk bir sesle İtalyan şarkıları söylüyordu. Buna karşılık, bakanlar ve generaller daha başarılıydılar. Bernadotte kusursuz bir müzikçi, mareşal Saint Cyr ve ressam Ingres iyi birer kemancı, Talleyrand bir müzik hastasıydı; mabeyinci Brigode da, mareşal Ney'in eşiyle Mozart'ın düetlerini söylemekteydi.

Sosyetedeki bu etkinlik, Fransa'yı aşıp bütün Avrupa'yı kaplayan derin bir değişikliğin yüzeysel

Oskar Loske'nin Mozart'ın "Sihirli Flüt"ü için yaptığı modern bir sahneleme.

Zamanla, sanat koruyucusunun yerini müzik yayıncısı aldı. Resimde, 1830'lu yıllarda Bignoli'nin çizdiği Ricordi Yayınevi'nin kurucusu Giovanni Ricordi görülüyor.

Müzikte XVIII. yy. boyunca gelişen özgürlük düşüncesi, en eksiksiz anlatımını Beethoven'de bulur. Resimde, sanatçının, Antoine Bourdelle tarafından yapılmış bir portresi görülüyor.

dış belirtileridir. Özetle XVIII. yy'dan XIX.yy'a feodal çağdan burjuva çağına geçiştir.

Bu toplumsal dönüşüm, hem müzikte hem de müzikçilerin yaşamlarında bir devrim yaratır.

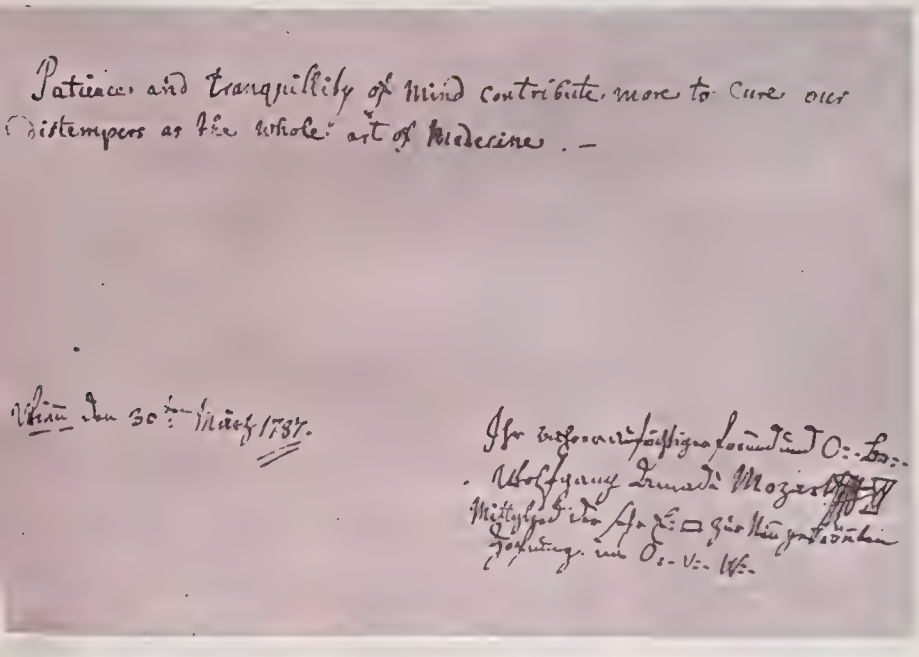
XVIII. yy'da müzik sanatçıları, aslında yüksek rütbeli birer memur sayılabilirler. Bach, yaşamının son yirmi yedi yılını 1723'ten 1750'ye kadar Leipzig'te, Sankt Thomas kilisesinde şan öğretmeni olarak geçirmişti. Görevi, dinsel ayinler için müzik hazırlamak, çocukları eğitmek, koro ve orkestrayı yönetmekti ve bu görevini, olanaklarını kısan ve yüce otoritesini frenleyen rektörle durmadan tartışarak yerine getirmişti.

Hizmet Gören Besteciler

Bu müzikçilerin, daha talihli olan çocukları, çeşitli saraylarda çalıştılar; ama saraylardaki durumları da her zaman parlak değildi. Çağında çok sayılan, Karl Dittersdorf, anılarında, Saksonya prensinin yanındaki küçük düşürücü durumundan nasıl sıkıldığını anlatır: Gençliğinde bir gün, izin almadan kaçmış, polis tarafından yakalanmış, efendisine teslim edilmiş, tutuklanmış, kapıcı dairesine kapatılmış ve bağışlanıncaya kadar kuru ekmek ve suyla beslenmiş. Çağının en ünlü bestecisi olan Joseph Haydn'ın (1732-1809) durumu daha da açıklayıcıdır. Yaşamının dörtte üçünü zengin Prens Esterhazy'nin hizmetinde geçiren Haydn, büyük saygı görmüş; ama yemeklerini hizmetçilerle birlikte yemiştir. Haydn, bu arada durmadan senfoniler, konserler, serenadlar ve gerek müzik akademilerinde gerekse sarayda verilen temsiller için operalar yazmıştır. Prensin dairelerinde çalınan oda müziği parçaları dışında, ortalama olarak her hafta iki konçerto ve iki opera bestelemiştir; çalınan müzik, kuşkusuz, yalnızca Haydn'ın müziği değildir; başka bestecilerin, Paisiello, Piccinni, Salieri, Cimarosa ve Grétry'nin operaları yorumlanmakta, ünlü Alman bestecileriyse senfoni ve oda müziği repertuarını zenginleştirmektedirler. Ama her şeyi düzenlemek ve saklanılacak, sıraya konulacak bütün müzik parçalarının ikişer nüshalı kataloğunu da tutmak Haydn'ın göreviydi. Sanatçı, sonraki yıllarda itiraf ettiği gibi, gözlerini açık tutmakta zorluk çekiyordu.

Bu güç durumun da yararları

Mozart'ın "Don Giovanni"si yalnızca bir kadın düşkününün değil, bireysel özgürlük adına her türlü otoriteye meydan okuyan bir özgür düşüncelinin yaşamöyküsüdür. Resimde, söz konusu yapıtın o dönemde basılmış partisyon kapağından bir ayrıntı görülüyor.



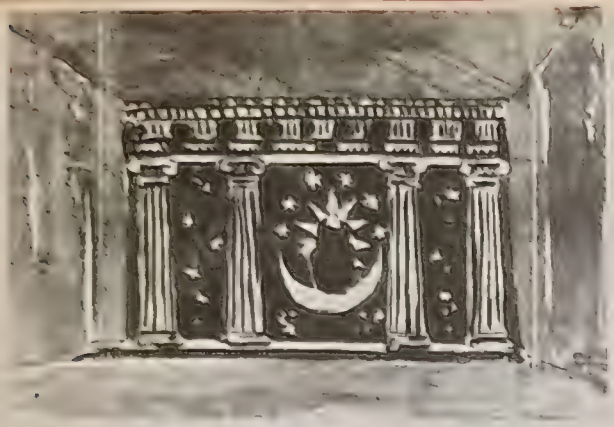
Patience and tranquillity of mind contribute more to cure our distempers as the whole art of Medicine. –

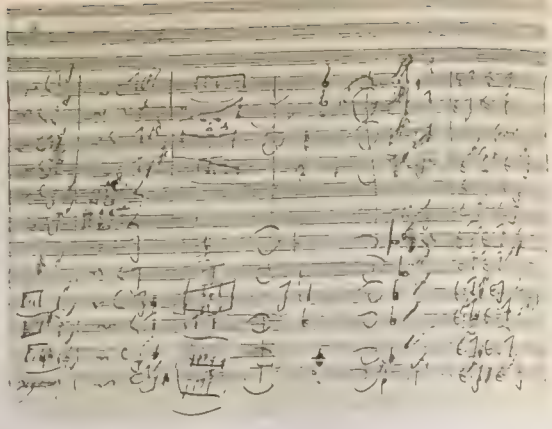
Wien den 30ten März 1787.

Mozart'ın mason derneğine giriş belgesi.

vardır. Müzik sanatçısı sözgelimi bir tiyatrodan yararlanmaktadır. Öte yandan müzik, soylu sınıfın görgü kurallarının bir bölümüdür ve krallar bile flüt çalan Prusyalı Büyük Friedrich gibi orkestraya katılmaktan çekinmemektedir.

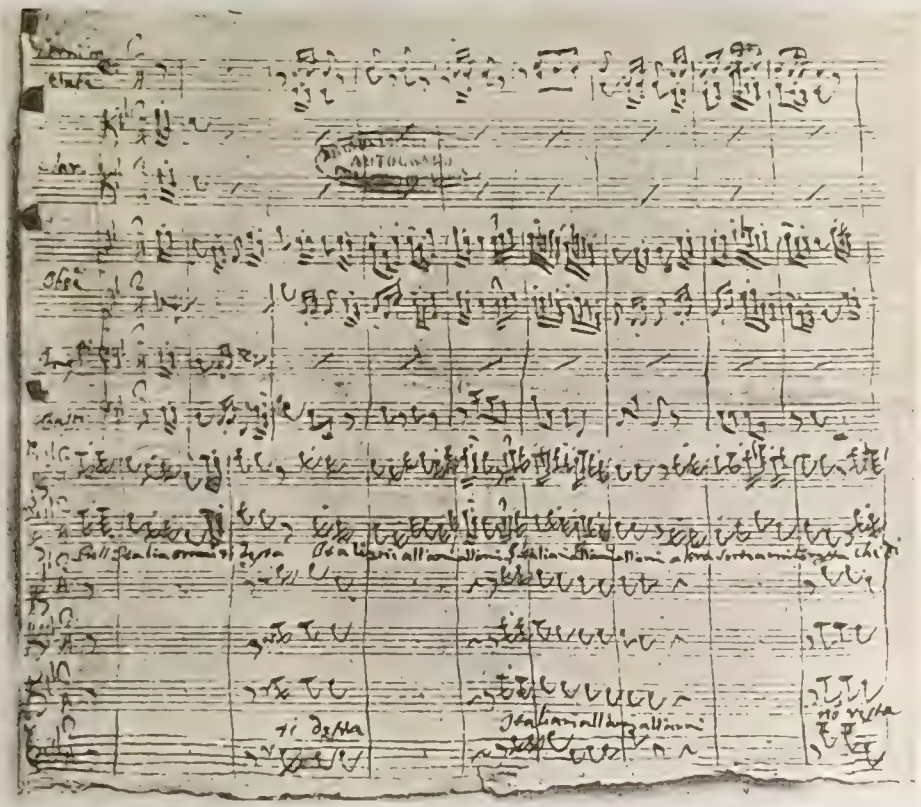
Besteler hiç beklenmeden kâğıttan yoruma geçmekte, böylece müzik sanatçısı, seyirci ile dolaysız bir ilişki kurmak ve kendi çalışmasını denetlemek olanağına kavuşmaktadır. Haydn, ilk biyografyacısı olan Griesinger'e şunları anlatmıştır: *"Esterhazy'nin yanında, sürekli, bir destek bulmanın yanı sıra, orkestra yönetmeni olarak, deneyler yapabilir, iyi ya da kötü etki yaratan şeyleri bulabilirdim. Böylece düzeltmek, iyileştirmek, eklemek ya da çıkartmakta özgür-*





Üstte, Goethe'nin, Sihirli Flüt'ün birinci perdesi için yaptığı suluboya kroki: "Gece Kraliçesinin Görünüşü."

Üstte sağda, Beethoven'in "9. Senfoni"sinin 1. muvmanının elyazması notaları.



Yanda, Domenico Cimarosa'nın bestelediği "Napoli Cumhuriyeti'nin Marşı".

düm; dilediğimce cüretli olabiliyordum. Dünyanın dışında kaldığımdan kimse beni rahatsız etmiyordu ve özgün olmak zorundaydım." Besteci, bir deha değilse, özgün olmak zorunda değildir; yeter ki XVIII. yy. müziğinin özelliği olan sağlamlığı ve "zanaatçılığı" sürdürebilsin!

Birbiçimli bir beğeni ve kültür ortamına sunulan bu müzik, genel bir düzeye uygun olmalı, herkes tarafından anlaşılmalı, beğenilmeli ve orta yetenekte yorumculara uygun düşmelidir. Bu dengeli düzen önce Fransız Devrimi'yle, sonra da Napolyon'un Avrupa'ya zorla verdiği yeni düzenlemeyle yıkıldı. Birkaç yıl içinde, Avrupalı hükümdarların çoğu taçlarını kaybettiler; kurtarabilenlerse, giderlerini kısmak ve gereksiz görevleri kaldırmak zorunda kaldılar. Soylu sanat koruyucusunun yerini, artık, beğenileri, gereksinimleri ve olanakları değişik olan yeni ve burjuva kökenli bir seyirci topluluğu almaya başladı.

Müzik Sanatçısının Kurtuluşu

Bu geçiş, kolay ve rahat olmadı. Hükümdarların koruyuculuğundan kurtulan müzik sanatçısı, yayımcıların ve adsız seyircinin hizmetine girdi. Burjuva dünyasının sağlamlaşması da, öteden beri İngiltere'de olduğu gibi, seyirciyi çoğalttı.

Müzik yapılan evlerin sayısı bü-

yük ölçüde arttı, ama müzik sanatçısı, iktisadi ve zihinsel açıdan, "tüketici" ile dolaysız ilişkisini yitirmişti. Uşak giyimlerinden kurtulup serbest meslek sahipleri arasına katıldı; ne var ki Mozart'ın da farkına vardığı gibi bir sanatçıya, serbest mesleğiyle dürüstçe geçinme olanağı verecek yapılar henüz kurulmamıştı . Yaşlı Haydn, hükümdardan müziğini satmak izni alınca, yazdığı altı senfoni için Paris'teki Mason Locası'ndan (1786), sonra da Londra'dan iyi ücretler almış ve ömrünün sonunda güvenliğe kavuşmuştu . Ama, sözgelimidir. Mozart, Salzburg başpiskoposunun sarayından ayrılıp bağımsız müzikçi sıfatıyla Viyana'ya yerleştiğinde, bir besteci olarak müzik satışından fazla bir şey kazanamadığını buna karşılık başlıca gelirini, beğenilen, aranan bir piyanist olmasına borçlu bulunduğunu kavramıştır. Özellikle "kısa ve kolay parçalar" satılmaktadır; ama gelir yetersizdir.

Mozart, ondan sonra da Beethoven, müziklerini tüketiciye, seyirciye değil de yayımcıya sattılar. Müzik yayımcısı, kültür sanayisinin yeni bir kişisidir: XVIII. yy. sonu ile XIX. yy. başı arasında ortaya çıkmış ve burjuva çağının habercisi ve simgesi haline gelmiştir. Schott (1770) ve Ricordi'den (1808) sonra, bütün büyük yayımcılar, piyasaya yerleştiler ve onlarla birlikte müzik, artık toptan ve perakende satışı yapılan bir meta durumuna geldi. Doğal olarak, bu ticaret de, arz ve talep yasasına bağlıydı ve besteci bunu hesaplamak zorundaydı. Başlıca tehlike, yapıtını sattıktan sonra, onun istemediği ellere düşmesini engelleyememesiydi; bu konuda hiçbir güvencesi yoktu, telif hakları yasası daha çok uzaklardaydı: Bir baskı makinesine sahip olan her kişi basılmış bir müziği yeniden basıp kendi hesabına satabilmekteydi.

Besteci, beğenilen bir sanatçı da olsa, iki ateş arasında kalmıştı: Sözgelimi Mozart bir operasını 500 guldene satmış ve Viyana'daki dairesinin yıllık kirasına 600 gulden ödemiştir. Yarım yüzyıl sonraysa, Milano'da devlet memuru olan oğlu Karl Thomas Mozart, *Figaro'nun Düğünü*'nün üç gösterisi için Paris'ten 10 000 frank almış ve bu para ile Caversacci'de (Como ili) bir çiftlik satın almıştır.

Beethoven, yüksek sosyetenin gözde piyanisti olarak konçertolarını yayınlamadan çalmış; kimse bunları gizlice ele geçirerek izinsiz yayımlamasın diye Paganini'nin yaptığı gibi partisyonlarını gizlemiştir; yaşlılığındaysa yayımcılarla kavga etmiş, aldatılmadan önce onları aldatmaya çalışmıştır. Schubert, zayıf bir insan olduğundan bu düzen içinde ezilir. Öldüğünde, hiçbir yayımcının kabul etmediği ve kardeşi Ferdinand'ın 1830'da toptan Diabelli et Co'ya sattığı sayısız beste bırakmıştır. Birkaç gün sonra Diabelli, *Allgemeiner Musicalische Anzeiger*"e bir ilan verip, elinde basılmamış 400 "lieder"in bulunduğunu ve "dahi besteciyi sevenler için bütün şarkılarını yayımlayacağını" açıkladı.

Böylece, aynı anda hem soyluların uşağı olmaktan çıkan hem de

Wagner 1849'da Dresden'de barikatlar üzerindedir. Resimde, 1849 harekâtından sonraki Zwinger sarayını konu alan, W. Bössber'in taşbasması görülüyor.

Bütün çalışması kurtuluş, serbestlik, özgürlük kavramlarının vurgulanmasına dayanan İtalyan bestecisi Verdi'nin "Il Trovatore" adlı yapıtından yararlanan Visconti'nin "Günahkâr-Gönüller" (Senso) adlı filminden bir sahne.

güvenli bir yaşam sürmekten uzaklaşan müzik sanatçısı, hazırlıklı olmadan ve kendisini savunmasını öğrenmeden burjuva toplumunun "rekabet düzeni"ne karışmış oldu. Çağ, kesin biçimde değişmişti. 1760'larda Württemberg Dükü Karl Egon opera tiyatrosunu ve bale topluluğunu ayakta tutabilmek için, Fransa'ya, yılda 400 bin florin karşılığında, altı bin yurttaşını satabiliyor, ayrıca bütün, tuz ve para basma tekelini de rehine koyabiliyordu, 1770'teyse anayasayı kabul etmek, orkestrasını ve tiyatro topluluğunu serbest bırakmak zorunda kalmıştı.

Burjuva toplumu bu tür çılgınlıklara izin vermedi. Köleleri ve sanatçıları yaşayabilmek için başlarının çarelerine baksınlar diye serbest bıraktı. Ne var ki, sanatçılar bunu her zaman başaramadılar. 1845'te başarılı *Zar und Zimmermann* (Çar ve Doğramacı) operasının ünlü yazarı Lortzing bir dostuna şöyle yazıyordu: *"İşler pek iyi gitmiyor, pek de kötü gitmiyor. Ailem ve ben henüz açlıktan ölmüş değiliz. Tutulan bir Alman bestecisi, bunu söyleyebildiği sürece, tebrik edilmeye hak kazanmış demektir."*

Sanatçı ile toplum arasındaki ilişki, ağır ağır kuruldu: Haydn'ın tanıdığı hükümdarların paternalist düzeninin, orkestra ve seyirciyle dolaysız ilişkinin yerini, artık, seyircinin beğenisine hizmet eden ve bunu en kazançlı biçimde yöneten yayımcının aracılığı ve emprezaryonun baskısı aldı. Serbest meslek sahibi müzik sanatçısı, bir buçuk yüzyıllık bir ara ile, Püriten toplumda meyhanelerde hizmet eden İngiliz meslektaşını izleyerek, düzenin gereklerine uymak zorunda kaldı.

XIX. Yüzyıl: Romantizm ve Özgürlük

Victor Hugo *Hernani*'nin önsözünde romantizmin "edebiyatta, liberalizmden başka şey olmadığını" belirtir; akıllı kişilerin tek amacı vardır: *"Sanatta özgürlük, toplumda özgürlük."* XIX. yy. sanatçıları kendilerine ve geçmişe bu açıdan bakarlar. Ünlü fantastik öykülerinden çok, çalgıcı ve ressam olarak ün yapan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, bu özgürlüğün ilk atılımını, Mozart'ın *Don Giovanni*'sinde görür. Ünlü kadınlar fatihi, Don Giovanni *(Don Juan)* topluma önem vermeyerek insanın doğasına ve yaratıcısına meydan okur, burjuva ve din ahlakına hakaret eder ve bağışlanmayı kabul etmeyerek ölür. Mozart'ın başyapıtının romantik yorumu binlerce kez tartışılmıştır; ama daha sonraki bütünaraştırmaların kaynağı bu romantik yorumdur.

Gerçekten, bu yorum, tarihsel açıdan kusursuz bir öğe kapsamakta ve Fransız Devrimi'nden önce ortaya çıkan ve bu devrimi besleyen düşüncelerle romantizm akımını birbirine bağlamaktadır. Mozart, Avrupa'yı saracak büyük patlamadan önce (*Don Giovanni* 1787'de sahnelendi ama kaynağı daha eskilere dayanır), opera alanında köklü bir yenilik başlatarak uzlaşmaları yıkan, sanatı geleneksel bağlardan kurtaran bir sanatçı kimliğinde görünür.

Böylece sanat-siyaset ilişkisinde iki yön ayırt edilir. Yukarıda pratik yön incelenmişti: Başta devrimin, sonra da imparatorluğun aracı olan, günlük olaylara ve gereksinimlere bağlı, propaganda ve tören işlevlerini yüklenen müzik. Şimdi de müziğin devrim olgusuyla gücünden bir şey yitirmeyen ikinci yönüne bir göz atmakta yarar vardır.

Müzik, devrime onun gerçek özü olarak katılır ve onu çok geniş bir düzeyde, düşünce düzeyinde yeniden yaratır. Aynı kalıptan çıkmış olan bu iki olay (siyasal dev-

Polonya Devrimi'nin koruyucu ilahlarından biri olan Chopin'in, Eugène Delacroix tarafından yapılmış tablosu.

rim ve sanatta devrim) olaylar içinde birbirlerini etkiler, ama bağımsız olarak gelişirler.

Bu bağımsız sanat, XIX. yy'ın başlarında doğdu ve büyük bir bölümünde gelişti; kendini özgür kıldı ve bu özgürlüğün bilincine vardı. Kilise'nin ve sarayın hizmetinden çıkıp insancıl ve felsefi içerikleri olan yeni bir anlatım yolu olarak kullanıldı. Değişiklik köklü oldu. Müzik, Mozart'la soyutluktan kurtuldu ve ideolojinin sorunlarıyla karşılaştı. *Don Giovanni,* duygular romantizminin kapısını açarken, *Sihirli Flüt* (Die Zauberflöte), müziği, bir insanlık felsefesi alanına getirdi. Görkemli *Zerdüşt* (Zoroastre), akıl adına egemenlik süren bir hükümdarın, XVIII. yy. geleneğinden uzak bir müzikle nitelenen bir imgesidir. İmparator Joseph II, Mozart'ın değerini görmekle birlikte, tehlikeli yenilikleri geri çevirecek kadar sezgi sahibiydi ve *Saraydan Kız Kaçırma*'da (Die Entführung aus dem Serail) "çok daha fazla nota" bulduğu için pek de haksız sayılmazdı: Gerçekten, yapıtta müziksel bir doku yoğunluğu vardır ve bu yoğunluk daha sonraları artacak, aryalara ve armoniye ulaşacak, tonu keskinleştirecek, anlatıma çok daha geniş bir ateşlilik kazandıracaktır. Kısacası, müzik hükümdarların hoşuna gitmeyecek, ama gerici saray çevresinin dışında, yeni gerçekle olgunlaşan halk tarafından benimsenecektir.

Beethoven ve Romantik Çağ

Böylece yaklaştığı belli olan müzik devrimi, Beethoven'le patlak verdi. Beethoven, romantik çağı cisimleştirmek için biçilmiş bir kaftan gibidir. Yirmi yaşlarında, Avusturya'nın başkentinde meslek yaşamına başladığında, Mozart ölmek üzereydi. Haydn, kesin aydınlanma mevsiminin meyvelerini toplamakta, bir yığın parlak piyano virtüözüyse, yeni tekniğin mucizeleri sayesinde müzik salonlarında alkışlanmaktaydı. Beethoven bu alana başarıyla girdi. Gençliğinde, son portrelerindeki parlak yüze de, yaşlılığına doğru onu dünyayla çatışmaya sürükleyecek olan saldırgan şiddete de sahip değildir.

Beethoven ince yapılı bir insandı; hüzünlü ama canlı gözleri, geniş bir alnı vardı. Saçları omuzlarına dökülürdü. Ayrıca, ipek çorapları, üstü açık pabuçları, nakışlı yeleği ve Fransız modasına uygun kravatıyla şık bir erkekti. Salonlarda tuşlar üzerinde harikalar yaratır, soyluların evlerinde ev sahiplerine onların eşiti bir insan olarak davranır, hatta bazen hafifçe tepeden bakan bir alçakgönüllülük gösterirdi. Ne var ki, bütün bunlar, sanatçının onlarla "eşit" olduğu anlamına gelmiyordu: Hayranları olan soylu hanımlarla arasında, toplumsal durumları gereği aşılmaz bir uzaklık vardı; Braunschweig ailesinin büyüleyici kızları ona âşıktılar, ama iş evlenmeye geldiğinde, koca adaylarını kendi çevrelerinde ararlardı.

Sonra sağırlık trajedisi ortaya çıktı ve piyanistlik mesleği sona erdi. Beethoven, yeni bir kişiliğe bürünmüştü artık: Sert, gururlu çetin bir kişilik. Yüzü bile, portrelerinde ölümsüzleştiği gibi, bir aslanın boyutlarına erişir; Goethe'nin tanıklığına göre, yüzünün anlatımı, onun deyimiyle, *"serkeş"* kişiliğini ortaya koymaktadır. Ama, sağırlık onu insanlardan uzaklaştırırken ruhu da yeniliğe ve devrimciliğe açılmaktadır. Beethoven, Fransa'ya insanlığın büyük tanyeri olarak bakar ve Habsburg hanedanının zavallılığını aşağılar. Ölümünden sonra, dostu ve biyografi olan Schindler, çok aşırı konuşmaların yer aldığı iki yüzden fazla defteri yakacak ve bunun nedenlerini şöyle açıklayacaktır: *"Defterlerde imparatora, veliaht prense (şimdiki imparatora) ve ailesinin öteki seçkin üyelerine yöneltilmiş en kaba ve düşüncesizce saldırılar yer alıyordu. Ne yazık ki, bu, hükümet yetkilileriyle, onların yasa ve buyruklarıyla sürekli çatışma halinde olan Beethoven'in, söyleşilerinden en çok hoşlandığı konuydu.(...)"*

Sağduyuluların Korkusu

Beethoven sağırdı, ama dilsiz değildi. Dostları kendisini uyarmak zorunda kalıyorlardı: *"Böyle yüksek sesle konuşmayınız, eğilimleriniz gereğinden çok biliniyor"* diye yazılıdır geri kalan defterlerden birinde.

Büyük ustanın evinde Fransa'daki, İspanya'daki ayaklanmaların genişlemesi coşkunlukla yorumlanmaktadır. Beethoven, Habsburg'ların halkı cahil bırakmasına karşı çıkar. Magnani'nin çok yerinde söylemiş olduğu gibi *"yeni insanlık kavramının umut ve ideallerinin kutsallığı ve değeri o zaman ortaya çıkıyordu.(...) Yaşama katılmakta gösterdiği büyük çabada, siyasal ihtiras da sezilir: Schiller için olduğu gibi, onun için de,*

Verdi'nin "Il Trovatore"sinden yararlanan Visconti'nin "Gunahkâr Gönüller" (Senso) adlı filminden bir başka sahne.

amaç olan özgürlük ele geçirilmelidir. Özgürlük, kendisine karşı koyan ve zaferini engelleyen güçlerle mücadeleye girer ve kendisini harekete geçirmeye ve gerçekleştirmeye yönelik görünen düşünce ve olayları büyük bir coşkunlukla izler."

Bu idealler ve özlemler bağlamından, tek lirik yapıtı ve bir adalet ve özgürlük dramı olarak *Fidelio* operası, *Üçüncü* (Eroica) *Senfoni*, Flandre'ın bağımsızlık mücadelesinin ve Goethe'nin kahramanı olan Egmont için sahne müzikleri, *Coriolanus* uvertürü, vb. doğar. Ama konuların ve adamların ötesinde, bu besteler, XVIII. yy'ın biçimlerinden de kopuş anlamına gelir ve bu, Beethoven'i yeni yüzyılın yeni sanatçısı yapar.

Beethoven'in çağdaşları, kişisel eğilimlerine göre, ya ondan korkmuş ya da onun çekiciliğine kapılmışlardır. Hoffmann'ın karısına göre *"Beethoven'in çalgı müziği bize, içine girilmezin, ölçüsüzün kapılarını açar (...), korkunun, dehşetin, yılgının, acının kaldıracını harekete geçirir, romantizmin özü olan o sonsuz arzuları uyandırır."*

Yaşlı ve sert Carpani ise, henüz genç olan Beethoven'in dehasını sezecek, ama kendi kendine şunları soracaktır: *"Fantazisini frenleyebilecek mi? Ona bir düzen, bir ölçü, bir karakter verecek mi? Güzelliği acayipliğe tercih edecek mi? Müziğin Kant'ı olmaktan vazgeçecek mi? Tek kelimeyle, kendine açık, anlaşılabilir, sağduyulu bir sistem yaratacak mı? Kuşkusuz, doğa ona yalnızca Haydn'la Mozart'a ayrılmış görünen yetenekleri vermiş. Ama, o bunları ılımlı ve akıllı biçimde kullanacak yerde, sahip olduğu mirası saçıp savuruyor ve yıkıyor."*

"Müziğin Kant'ı"

Carli Ballola'nın da Beethoven üzerine yazdığı incelemede belirttiği gibi, bu tatlı-sert soru ve düşüncelerde olağanüstü bir sezgi vardır. Tıpkı ihtiraslı bir dikkatle incelediği çağdaşı felsefeci Kant gibi, Beethoven de, aklın özgürlüğünde üstün bir ilkenin kesinlikle gerçekleştirilmesi eğilimini taşır. Müzik, hazcı içtepiyi, bir kategorik ahlak buyruğunu izleyerek, felsefi kavramların ve inançların anlatımına ilk kez, Beethoven'de bağımlı kılar.

Beethoven, tanrısal bilinçsizlik içinde kendini dünyanın aynası haline getiren efsanevi müzikçi değildir. Sanatçı kendini kararlı olarak Goethe ve Kant'la, bilginin *Faust* ya da *Kritik der Reinen Vernunft* (Saf Akın Eleştirisi) gibi bir *summa* (doruk) halinde düzenlenmesini amaçlayan ozan ve düşünürle aynı yere yerleştirir. Bu *summa*, Beethoven'de Dokuz Senfoni'nin temel bölümüdür: Bu dokuz senfoni, Fransız Devrimi'nin mirasçısı olan Düşünen Varlık'ın, insanlığın onurlu yazgısını gerçekleştirmesi için inanmak ve yapmak zorunda olduğu şeyi notalara aktarmak uğrunda gösterilen çabanın hazırlığı, gelişmesi ve sonuçlanmasıdır.

Bu yüzden Beethoven, Carpani'nin istediği gibi, ne akıllı, ne de ılımlı olabilir. Beethoven o zamana kadar müzikte dile getirilmemiş kavramları dile getirebilecek bir yeni sistem yaratmak için, geçmişin sistemini yıkmak zorundaydı. Yazarı ve dinleyiciyi doyurmaya yeterli olan şeyi bir senfoniye aktarabilmeleri için Haydn ve Mozart'a 25-30 dakika gerekliyse, Beethoven bu süreyi iki kat artırmak; temalarına ölçüsüz gelişmeyi sağlayacak, orkestrayı yepyeni bir titre-

şimle zenginleştirecek ve armoniyi kırılma sınırlarına ulaştıracak ölçüde bir kesinlik vermek zorundaydı. Onda, Goethe ve Kant'ta olduğu gibi, sürekli bir yapı sağlamlığı görüldüğü kuşku götürmez; ama son dörtlüleri son piyano sonatları düşünülürse bunlarda, Victor Hugo'yla Hoffmann'ın haklı olarak romantizmle birleştirdikleri o mutlak özgürlük duygusu görülür.

O tarihten sonra, XIX. yy. müzikçilerinin sorunu, devrim tutkusunun allak bullak olduğu, eski imparatorlukların kölesi, ülkelerin ulusal özlemleriyle, Almanya ve İtalya gibi bölünmüş ulusların birleşme çabalarıyla ve zafere ulaşmış burjuvazinin bir yandan feodalizmin kalıntılarını temizlemek, öte yandan, yeni yeni ortaya çıkmakta olan proletaryanın gelişmesini durdurmak için gösterdiği çabayla karmakarışık bir görünüm alan bir çağda, *"Beethoven'i geçmek"*tir. Romantizm akımı bu çelişkili bağlamdan değişmiş olarak çıkar. Weber'den Chopin'e kadar müzikte ulusal ilke kesinlikle güçlenir. Weber Alman müziğini yenileştirir; Chopin, Schumann'ın dahice ortaya koyduğu gibi *"topları, çiçeklerin altına"* gizleyerek Polonya kültürünü Avrupa'da tanıtır. Aynı biçimde Liszt, Macar folklorunu yayar ve bitmez tükenmez yenilik arayışı içinde, doğmakta olan Rus okulunu Batı'ya tanıtarak ulusçuluğun güçlenmesinin, uluslararası bir başarı olduğunu doğrular. Fransa'daki Temmuz Devrimi, 1848 bekleyişleri ruhları tutuşturmuştur. Şairler ve müzikçiler sanatla siyasetin büyük bir içtenlikle birleştiği Paris salonlarında buluşurlar. Bu içten birleşme ünlü ve kararsız Liszt-Marie d'Agoult, Chopin-Sand, Berlioz-Harriett Smithson çiftlerinde olduğu gibi, bazen gerçek bir birleşmeye kadar varır. Müzikle edebiyat arasındaki ayrım, Beethoven'in istemi karşısında dağılır gider.

Seslerin sanatı, aristokratik arılığını bırakarak betimsel isteklere, fantastik giysilere bürünür. Geleceğin umutları ve daha az kullanılmış masal ve mitos alanlarına kaçış, bu örtü altında birbirine karışırlar.

Klasikler ve Dar Kafalı Burjuvalar

Bu çırpıntılı çeşitlilik içinde, romantizm akımı, katkıları birleştirecek güçte bazı niteleyici öğeleri korur. Romantizm, günlük gerçekten hoşnutsuzluğu ve yeni bir dünya

Dresden barikatları ve Wagner, müzikçinin devrimin yanında yer alışının en güzel örnekleridir. Resimde, Wagner'in bir portresi görülüyor.

özlemini içinde taşıdığından köklü biçimde yenilikçidir: Biçimlerin birbirine karıştırılmasıyla gelişir, orkestranın yeni anlatımsal ve betimsel olanaklarını ortaya çıkarır, renk bütünlüğündeki armoniyi yok etmeye başlar. Her türlü eski kalıntıya karşı ateşli bir mücadeleyi bayrak yapar. *"Klasik"* ve *"dar kafalı burjuva"* terimleri, arta kalmış gericiliğe ve geçmişin kültürel başarılarından barış içinde yararlanmaya hazır burjuvaziye dayanan, aşağılayıcı anlamlar yüklenir. Mücadele hem kuramda hem de pratiktedir;

Sanatçı kendi bilincinde ilerler; ne yaptığını, neyi dile getirmek istediğini bilir ve büyük bir coşkunlukla eleştiri savaşına atılır. Liszt ile Schumann'ın makaleleri, ozan Heine'nin müzik kroniklerinden daha az parlak değildir. Kuşkusuz fırtınalı akımda, burjuva kampına ulaşan ideolojik karışıklığı sözlü ve sesli virtüözlükle örtmeye yönelik dış biçim eksik değildir (bu çağın, klavyenin 'kutsal devleri' çağı olmasının bir rastlantı olduğu düşünülemez). Ama gerçek bir coşkunluk, yenilgiye düşmeyen bir inanç da yaşamaktadır. Temmuz günlerinden sonra Heinrich Heine şöyle yazacaktır: *"O büyük hafta boyunca atılan topların ayağa kaldırdığı Almanya uyandı ve o ana kadar susmuş olanlar, yitirdikleri zamanı artık çabucak yeniden kazanmak istiyorlar; her yerde, gürültü patırtı, tütün dumanları arasında bir şamata var; korkunç bir fırtınanın siyah bulutları tepemizde dolaşıyor. Ve çalkantılı bir denizden yükselen kayaların üstünde hatipler duruyor; bazısı avurtlarını şişirerek dalgaları üflüyor ve fırtınayı çıkaranların kendileri olduğunu, ne kadar üflerlerse fırtınanın o kadar öfkeli uluyacağını sanıyorlar; ötekilerse korkuyor, devlet gemisinin çatırdadığını duyuyor, vahşi dalgaları dehşetle seyrediyor, denizin okul kitaplarında yazıldığı gibi yağla kaplanabileceğine inanarak küçük masa lambalarının içindeki petrolü öfkeli insan dalgalarının üzerine döküyor ya da nesirle konuşacak yerde, küçük bir uzlaştırıcı yapıt yazıyorlar; bu da bir işe yaramayınca şaşırarak iç çekiyorlar: 'Oleum perdidi.' Ne var ki, kötümser koşullara karşın, cumhuriyet düşüncesi asla geçici bir kapris değildir ve yüzyıl içinde zafere ulaşacaktır: Halkların yeteri kadar zamanı vardır ve ölümsüzdürler; yalnızca krallar ölümlüdür."*

Bu parlak düşler dizisi, Richard Wagner'in ortaya çıktığı bağlamı kusursuz biçimde betimler. Wagner, 1849'da Dresden barikatlarına ateş açan, sonra da İmparatorluk Almanyası'nın "peygamberi" olan bir devrimcidir. Thomas Mann'ın deyişiyle *"Alman burjuvazisinin yolunda devrimden düşkırıklığına, kötümserliğe, iktidarın gölgesine bırakılmış içtenciliğe koşan"* melankolik bir paraboldür o.

Fritz Lang'ın 1923'te yaptığı "Nibelungen" adlı filmden bir sahne.

Wagner, Barikatlar Üzerinde

O yıllarda otuz beş yaşında olan Wagner kuşkusuz sosyalisti. Feuerbach'ı okuyor, devrimci *Volksblatter*'in yayımcısı ve yöneticisi olan anarşist ve materyalist August Rockel'i izliyordu; çarın verdiği ölüm cezasından kaçarak Dresden'e giden Bakunin'le dostluk kurmuştu. Saksonya kralının kapella yöneticiliği görevine karşın Wagner, genel toplantılarda ve insanlığın büyük düşmanının altın, *"şeytanca para düşüncesi"* olduğu ileri sürülen makalelerde hep ön sırada yer aldı. Altının boyunduruğundan kurtarılan insanlık, kralın onayı ya da yardımıyla, bu olmazsa, çok yakındaki bir devrimle cumhuriyetçi olacaktı. 8 Nisan 1849 tarihli *Volksblatter*'de Wagner "devrim" sözcüğünü büyük harflerle yazdı. *"Devrim güç, yalan, ikiyüzlülük, gereksinim, acı, hoşgörüsüzlük, gözyaşı, entrika ve suçtan oluşan bu çılgın düzenin bütün izlerini belleklerden silmektir."*

Bir ay sonra, Azize Anna Kilisesi'nin çanları ayaklanma işareti verdiğinde, kanı alevlenen kapella yöneticisi, kollarını kavuşturup durmayarak, tüfek bulmak için tenor Tichatscheck'in evine koştu. Daha sonra, polis raporlarında yazıldığına göre, elbombası yapım ve dağıtımına katıldı, halkı silahlandırmaya uğraştı, Sakson birliklerini devrimcilere katılmaya kışkırtmak için afişler hazırladı, bunları duvarlara yapıştırdı, nöbet tuttu, halkı kışkırttı, her an ön saflarda, en çılgınlar arasında yer aldı. Kral dizginleri yeniden ele aldığında, bir rastlantı sonucu Bakunin ve öteki önderlerle birlikte tutuklanmaktan kurtuldu.

Wagner, Liszt'in yardımıyla İsviçre'ye kaçtı ve orada *Sanat ve Devrim* adlı bir kitap yayımladı. Kitapta emekçinin, sanayi köleliğinden kurtulmasını istiyordu. Daha sonra, dört yıl süren bir çatışmayla bu düşüncelerini *Der Ring des Nibelungen* (Nibelungen'in Yüzüğü) adlı dev boyutlu şiir çevrimine aktardı. Yapıtın konusu, tanrıları, devleri ve yiğitleri yıkıntıya sürükleyen altının lanetlenmesidir. Wagner'de dünyadaki kötülüklerden sorumlu tuttuğu Yahudilere karşı öfkeli saldırılarla, dünya zevklerinden bilgece el etek çekerek cinsellikten kurtulmaya ilişkin mistik kehanetler, birbirine karışır.

Kısacası, Wagner'in sosyalizmi, Yahudi aleyhtarlığını (buna genç Karl Marx bile kapılmıştır) ve Heine'nin betimlediği ütopyayı kapsayan Alman sol düşüncesindeki karışıklığa katılır; ama kuşkusuz içtendir. Bunun izlerine daha sonraki mistik ve Bismark'çı türden bozulmada da rastlanır. Bu bozulmada, toplumsal kurtuluş düşünce yeşerecektir. Bu yüzden toplums kurtuluş, Beethoven ve Beethove sonrası romantizminin öğeleri korur; bu öğeleri bazen geliştir rek, bazen de bozarak onlara ba lanır. Dikkat edilirse, her şeyin b giyi tam, evrensel ve sistem içi de açıklamak, derlemek ama güden ölçüsüz bir tutku çerçeve sinde oluştuğu görülür. Daha XIX yy. sonunda, Kant, Hegel, vb. gib büyük zekâları uyaracak olan b tutkudur bu.

Evrensel Sistem

Wagner'in *Parsifal*'e kadar bü tün olgun yapıtları, evrene kesin kurallar vermeyi amaçlayan gerçek felsefi-siyasal-ahlaksal-estetik sistemlerdir. Anlatımının özgünlüğü ve mimarisinin genişliği buradan gelir. Kişilikle birlikte duyguya ve başvurulan nesneye dönen yön verici motifler sistemi, global bir olgu olarak düşünülen müziğin zorunluğundan doğar. Tam bir yapıt ya da bir yapıtlar çevrimi, akışındaki temalar birliği her şeyi açıklamak ve anlamak isteyen bir müziksel anlatımın bağlantı ve sürekliliğini sağlar. Bu eğrinin istemli anıtsallığında, yapıtın büyüklüğü ve zayıflığı yatar.

Sürekli bir çifte duygululuk, besteciyi kendi kendiyle çelişkiye sürükler. Olumlu kahramanlar, gösterişli bir biçimde, yıldan yıla Almanya ile özdeşleşecek olan yeni bir dünya için savaşırlarken, Wagner'in dili armoniyi dağıtmaya, zafere ulaşmış bir sanatın sağlamlığını temelinden kemirmeğe başlar.

Bu yüzden kurtarıcı ve yeniden kurucu Wagner, gerçekte geriletici akımların hazırlayıcısıdır: Bavyera'lı Ludwig'in kötü ve çılgın zevkini tatmin eden yeni gotik akımın, izlenimciliğin, utanan ve şaşıran burjuvazinin "sonun başlangıcı" olarak gördüğü simgeciliğin. Kısaca Wagner, kendini dünyaya *Siegfried*'in muhteşem zırhları ya da *Parsifal*'in Mesih'e yaraşır giysileri içinde sunarken, *Mime*'nin proleter giyimleri içinde de çalışmayı sürdürür. Aklı, gücün karşısına, zekâ kurdunu Bismarck'ın zafer kazanmış ordularının altına koyan bir yıkıcıdır.

Bu iki cepheli mizacı, Wagner'i, Bernard Shaw'un gözünde *"kusursuz sosyalist"*, Hitler'in gözündeyse *"nazizmin öncüsü"* yapar. Bunların her ikisi de ilgi çekici yargılardır.

İtalyan Yeniden Dirilişi: "Risorgimento"

Karmaşıklık ve anlam karışıklığı Alman romantik dünyasının başlıca özelliğidir. İtalya'daysa durum çok daha farklı olmuştur. Burada sorunlar yalınlaşmış ve aydınlanmıştır. Siyasal durum ya da çeşitli akımlar arasındaki fikir mücadelesi ne kadar entrikalı olursa olsun, ülkenin yabancı işgali altında olması *Risorgimento* (Yeniden Diriliş) hareketine, hiç değilse ortak ve temel düşman bakımından birlik sağladı.

Bu durum sanata ve özellikle de (resim ve geri kalan sanat dallan bir yana edebiyattan çok daha popüler ve temsil edici olan) müziğe yansıdı: İtalyan müziği, bu dönemde tek bir müzik (melodramatik müzik) olarak belirdi; bu tür, ulusun tutkularını ve duygularını dile getirmeye elverişli türdü. Kurşuna dizilmeye giderken Mercadante'nin *Donna Caritea* operasından *"vatan için ölen"* şarkısını okuyan Bandiera kardeşler ve Donizetti'nin *Marin Faliero*'sunda *"darağacı bize onurdur"* aryasını söyleyerek ölmeye hazırlanan Belfiore Angelo Scarsellini, sahneyle gerçek arasındaki bağı doğrularlar.

XVII. yy'da sarayda doğan, XVIII. yy'da ciddi ve komik olmak üzere iki kaynaktan gelişen opera, XIX. yy'da halkın çok beğendiği bir tür haline geldi. Operacılar, tiyatroların kazandığı bu çok büyük etkinliğe şaşkınlık ve hoşnutlukla bakmaktaydılar. Stendhal, bu konuda biraz da alaylı biçimde şöyle yazıyordu: *"Her mevsim, sekiz on bin kişi, Tanrı'dan aldıkları büyük dikkat gücüyle ve özellikle ciğerlerinin bütün gücüyle, üç hafta boyunca yeni bir operanın güzellikleri ve kusurları konusunda tartışıyorlar."*

Liszt ise, bir çeşit küçümsemeyle Milano çevresini şöyle betimlemekteydi: *"Toplumun bütün sınıfları Scala'da olup bitenlerle ilgileniyor. Büyük bir şatafatla birinci sırada bir locada esneyip duran beyefendiden, paradide bir sandalyeye ilişen bir bakkal çırağına kadar, primadonna, tenor, bas ya da orkestra şefinin lehinde veya aleyhinde konuşmayan kimse yok: Hemen hemen bütün kafaları meşgul eden ve bütün hayal gücünü durduran ulusal bir olay bu."*

Addio mia bella addio...

OVVERO

La Partenza del Soldato

Canto Popolare

Addio, mia bella, addio,
L'armata se ne va,
E se non partissi anch'io
Sarebbe una viltà.

Il sacco e le pistole,
Il fucile io l'ho con me;
Allo spuntar del sole
Io partirò da te.

Non planger, mio tesoro;
Ti resta un figlio ancor;
In esso ti consola;
È il figlio dell'amor.

Non è fraterna guerra
La guerra ch'io farò;
Dall'italiana terra
L'estraneo scaccerò.

Non planger, mio tesoro;
Forse ritornerò;
E s'io in battaglia moro
In ciel ti rivedrò.

Alla mia tomba appresso
La gloria sederà,
E invece del cipresso
Un fior vi spunterà.

Quel fiore, idolo amato
I tre colori avrà;
Lo bacia; è di chi è nato
In suol di libertà.

Si stracci il giallo e nero
Simbolo del dolor;
E l'italiano altero
Inalzi il tricolor.

İtalya'da 1848 gönüllülerinin şarkısı olan "Elveda güzelim elveda"nın sözleri.

Operakomik'in Kayboluşu

Tiyatronun herkes için bir eğlence, ulusal bir kaçış olduğu çok doğru bir nitelendirmeydi. Ama aynı zamanda da bundan daha öte bir durum söz konusuydu. Nüfusun çoğunluğunun okuma yazma bilmediği bir ülkede, düşüncelerin doğrudan doğruya yayılmasını sağlayan, tek sanat aracıydı tiyatro. Müziğin yaşamla kaynaştığını anlamak için, melodramın yüzyılın ilk yıllarındaki hızlı dönüşümüne bir göz atmak yeter. En açık belirti, operakomik'in hemen tümüyle kaybolmasıdır. 1810'dan 1817'ye kadar bu türe ağırlık veren Rossini, kararlılıkla drama yönelmişti. *Musa* ve *Guglielmo Tell* adlı yapıtları bir halkın kurtuluşuna adanmış iki operadır

Rossini'nin mirasçısı olan Bellini, komik türden kesinlikle habersizdi. Donizetti fars, duygusallık ve vodvil arasında birkaç istisnayı kabul etti; Verdi hiçbirine yanaşmadı

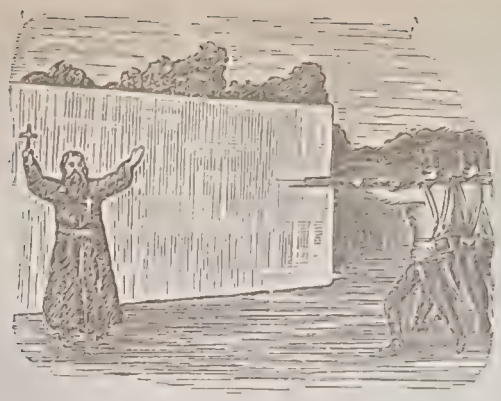
Wagner'in "Siegfried" adlı yapıtı 1936'da da bir filme konu oldu. Resimde bu filmden bir sahne görülüyor.

Gerçekte, dördü de pazarı göz önünde tutmaktaydı. Hiç değilse yüzyılın ortasına kadar mutlak hükümdar olarak kalan dinleyici topluluğu için yazmaktaydılar. Zamanın beğenilerine, İtalya'da ve Avrupa'nın geri kalan bölümünde olayların olgunlaştığı ateşli atmosfere zekice bir uyumdu bu. Komik divertimento'nun ve Metastasio' cu tiyatronun sakin ve şık inceliğinin yerini, ilkel duyguların şiddetli dile getirilişi aldı. Bellini, *"Müzikli dram ağlatmalı, dehşete düşürmeli, şarkı söylerken ölmelidir"* diye öğütlüyordu. İspanya'dan İskoçya'ya, Byron'dan Victor Hugo'ya kadar sınırsız tutkuların peşinde güçlü konular, ateşli aşklar, soylu duygular bulmak için romantik bilgiden yararlanıldı. Ve müzik, melodidiyi, şarkı üslubunu değiştirip birlikte okunan parçaların ritmini ve karmaşıklığını izleyerek, duruma uyarlandı. Verdi de bu ilkeyi aşırı sonuçlara ulaştıracak ve halk öğesini yücelten bir melodram dili gerçekleştirecekti. Bu dilin özelliği, yaşam tutkuları ile sahne tutkuları arasındaki uygunluktur.

Bu çıkış noktalarının olmadığı yerlerde, seyirci, bunları kendi hayal gücüyle sağlayacaktı. Çünkü, melodram diliyle yaşam arasındaki çakışmada, her sözcük, her durum simgesel ve güncel bir değer kazanır: Aşıkları birbirinden ayıran hain, İtalya'nın birleşmesine engel olandır. Tenin tutkusu, yurtseverlikle renklenir; hatta, Rossini'nin masum *La Gazza Ladra*'sı (Hırsız Saksağan) siyasal gösterilere neden olmuştur.

Dolayısıyla, Viyana'da, İtalyan asilileri sakinleştirmek için bir balerinin bacaklarının ya da bir şarkıcının küçük dilinin yeterli olduğu düşünülüyorduysa da (çünkü 'eğlendikleri sürece devrimi düşünmezler' kanısındaydılar), bu çare bazı tehlikeler de taşımaktaydı; çünkü, halkı bir araya getiriyor, zihinleri coşturuyor ve yeni ayaklanma fırsatları yaratıyordu.

Risorgimento döneminin tiyatro tarihi, en titiz sansürün bile önleyemeyeceği buna benzer coşturucu sahnelerle doludur. 1829'da, Scala'da Rossini'nin *Semiramis*'inin bir temsili sırasında *"doğaldır, böyle korkunç bir günde/devrilen iç düzende"* sözleri üzerine büyük bir gürültü kopar. Seyirci, devrilen iç düzeni derhal anlamış, Milano'nun içinde bulunduğu durumla bağlantı kurmuştur. Polisin gelmesi için, son trio'daki *"Alışılmış cesaretim, değerim nerde benim!"* sözleri yeterli olur.



LA MORTE DEL PADRE UGO BASSI

Frate di Garibaldi fucilato dagli Austriaci in Bologna il 15 giugno 1849

Eccomi giunto a morte
Il viver mio è cessato,
Che per amar l'Italia
Io venni condannato.
Lo so, devo morire
Ecco che giunto è il giorno,
O morte vien, non temo
Il tuo gran soggiorno.
Di un sangue innocente
Vendetta tremenda
Dal cielo discenda
Sul crudo uccisor.
Mentre a te men vengo
Lascio le patrie mura,
Già pronta e preparata
È la mia sepoltura.
Italia, mia regina
Di me non ti scordare,
Possa l'esempio mio
Il tuo destin cambiare.
Di un sangue innocente
Vendetta tremenda ecc.
Il piombo mi farà privo
Mi farà cadere a terra,
Resterò al suolo estinto
Dalla nazione sgherra.
Ma prima di morire
Io lascio una scrittura
E chiunque vorrà leggere
Saprà la mia sventura.
Di un sangue innocente
Vendetta tremenda ecc.

La lascio per memoria
Ai giovanotti accorti,
Perché contro l'Austria
Sian soldati forti.
Alcun sulla mia tomba
A piangere non venga,
Piuttosto che di piangere
Questa memoria tenga.
Di un sangue ecc.
Perché chi è sotto terra
Non può risuscitare,
Piuttosto che di piangere,
La patria vendicare.
Siate bravi Soldati
All'ora del cimento,
Benché io sia morto
Pur dormirò contento.
Di un sangue ecc.
Addio Italia mia
Fratelli, Parenti, amici
Restate pure in pace
Sarete un dì felici.
Chi fu la mia sventura
E la mia trista sorte?
Furon quattro Giudei
Cagion della mia morte.
Di un sangue innocente
Vendetta tremenda ecc.
Maledetta sia l'Austria
Non possa vincer guerra,
Maledetti gli uccisori
Maledetti in cielo e in terra.

Morir, muoio contento
Perché men volo al cielo,
Muoio per predicare
Di Cristo il suo vangelo.
Di un sangue ecc.
Ecco la morte appresso,
Del ciel s'apre la via,
Ma prima di spirare
Vo' salutar Maria.
O Vergine Santissima
Madre mia tu sei,
Angelo Custode, venite
Angeli e Santi miei.
Di un sangue ecc.
E si gittò in ginocchio
E poi chiamò Maria,
Venite a dar conforto
A quest'anima mia.
E come il piombo ardente
Il suo bel cuore afferra,
Invocò Gesù e Maria
E cadde morto a terra.
Di un sangue ecc.
Ora siamo alla fine
Di questa bella istoria
Venitela a pigliare,
Tenetela per memoria.
Vi prego tutti quanti
Tenerla conservata,
Sperando che l'Italia
Sia presto liberata.
Di un sangue ecc.

15 Haziran 1849'da, Bologna'da Avusturyalılar tarafından kurşuna dizilen "Peder Ugo Bassi'nin Ölümü" üzerine yazılmış bir müzik parçasının sözleri.

1848'e Doğru

1848 yaklaşırken durum çok elverişliydi. Sözgelimi *Norma* operasının *Guerra Guerra*'sı (Savaş Savaş) gereğinden fazla ün kazanmaktaydı. Buna karşılık, Torino'da yayımlanan *Mondo Illustrato* gazetesinin 22 Ocak 1848 tarihli sayısının bir bölümünde şöyle deniliyordu:

"Bugün, tiyatro eğlencelerinin güzel ve faydalı olacağı, sahnelerin de reformlarla aydınlanacağı umulurken, İtalya, beklenmedik felaketlerle üzüntüye gömüldü. İtalyan kanı çeşitli ülkelerde dökülmekte, yurttaşlar gürültülü biçimde toplanmakta, tehdit altında dağılmaktalar. Tiyatrolar bomboş, şarkıcıların

XIX. yy. ortalarında İtalya'da "Yaşasın Verdi", o halde "Yaşasın İtalya kralı Vittorio Emmanuele" diye haykırılmaktaydı.

gırtlağı, balerinlerin ayakları hareketsiz kalıyor; artık yalnızca birkaç kadın görünüşlü kişiyi çekebiliyorlar. San Carlo Tiyatrosu'ndan mı yoksa Scala'dan mı söz edeceğiz? Orada halkta biraz umut uyanınca, terör onları susturuncaya kadar 'Yaşasın Pius IX', 'Yaşasın Reform', 'Yaşasın İtalya' çığlıkları duyulmakta."

Milano'da seyircinin sunduğu bir demet çiçek, balerin Sadoski'nin elinden haydutlarca çekilip alındı; çünkü üzerinde ulusal renkler seçiliyordu. Venedik'te, Fenice Tiyatrosu'nda *Macbeth* temsil edildi. Dördüncü perdede koro *"Kardeşler, koşalım kurtarmaya mazlumları"* deyince, anlatılması güç bir alkış, çığlık, haykırış, sevinç gürültüsü koptu.

Metternich, Milano'ya ünlü Ellssler'i gönderdiği zaman (Ellssler sahnelerin gözdesiydi, ama Avusturya siyasetine bağlılığıyla tanınmıştı) gizli gösterilerle dolan kentte şu çığlıklar yükseldi: *"Alçak Alman fahişesi Ellssler'i aşağılayalım, taşa tutalım!", "alçakça duygusal aldatılma yeri tiyatro kapansın", "birlik, dirlik, düzen."*

Verdi'nin "Bayağılığı"

Aşağı yukarı aynı dönemde, *Gazzetta Musicale*'nin Berlin muhabiri İtalya'ya geldi. Gördüğü şeyler karşısında şaşırıp kaldı: *"Halkın bütün sınıfları arasında korkunç bir müzik tufanı yayılmakta; o kadar ki, biraz masraf yapıp tiyatroya giden herkes, operaları baştan sona ezberliyor."* Bu durum İtalyan müzik kültürü lehine yorumlanabilirdi ama, yazara göre öyle değildi; çünkü bu müzik, Alman müziği gibi "derin" değildi, tersine ülkeye güçlülük verecek yerde onun yiğitçe gücünü azaltmaktaydı; bunun kanıtı da ulusal bir şarkının olmamasıydı: *"Yeryüzünde hiçbir ulus yoktur ki, yurtseverlik şarkısı olmasın; hiçbir halk yoktur ki, savaşlarını, zaferlerini, kurtuluşunu herkesin ağzında dolaşan şarkılarla kutlamasın. İtalya bu kuralın dışında kalan tek ülke... Onun daha çok pastoralleri, barkarolleri var; ama ulusal müziği ve halk müziği hiç yok."*

Makale, 29 Aralık 1847 günü yayımlanmıştı. Bunda, iyi bir zamanlama yapılamamıştı, çünkü devrim ve devrim şarkıları gelmek üzereydi. Ama İtalyan müziğini, kuzeyli müzikçilerin senfonik karmaşıklığına alışmış bir Almanın küçümsemesi ilginçtir ve gazeteci, İtalyan melodramındaki evrime dikkat etmemekteydi. Verdi'nin ilk yıllarda, popüler *Rigoletto-Trovatore-Traviata* üçlüsünden önce yazdıkları, gerçekten de kaba bir etki bırakmıştır. Bu operalarda ayrıntısız bir trajiklik vardır. Verdi, Donizetti'nin evrensel bir başarı formülünden doğan biçimsel bütünlüğünü bile terk eder, şarkının "melodililiğini" önemsemez. "Seslerin katılı" olarak ün salar ve orkestrayı "gürültülü" yapar. Kısacası, her alanda, ulusun ilkel duygularına yanıt veren kaba bir tiyatro etkisiyle yetinerek, eski melodramın iyi ve hoşa giden tarzlarını inkâr eder.

Bu kökten, halk şarkıları çıkmıştır. Berlinli eleştirmenin söylediği gibi *"böyle şarkılar yok"* değildi; ama, olanlar, olayların yardımıyla hep melodramatik bir renge büründüler. *"Castiglia aslanı uyandı"* ya da *"Benim yurdum ne kadar güzel, ne kadar umutsuz"* gibi klişelerden örnek aldılar. Şiir ve müzik, bu iklimde yaşamaktaydı. *Canto degli esuli piemontesi*'nin (Piemonteli sürgünlerin şarkısı) adı bilinmeyen yazarı, *"Tanrılar, çok acımasızsınız / Biz özgürlük istedik / Ama gitti dualarımız/Acımanın olmadığı bir yere"* diye sesleniyordu. Aynı biçimde, 1847'de Meucci, Pius IX'u şu çınlayan dizelerle övüyordu. *"Şimdiden çıktı ilk aydınlığı yeni yılın / Quirino soyu uyanıyor / Ve çağırıyor onu kutsal bayrak altına / Papa'nın dalgalandırdığı."* (Bu marş Venedik'te yasaklandı.) Aynı yıl Cenova'da müziği Michele Novaro, sözleri G. Mameli tarafından yazılan bir marş ortaya çıktı. İtalya'nın ulusal marşı olacak olan bu marş, Savoia polisi tarafından "cumhuriyetçi" sayılarak 1848 Martı'na kadar yasaklandı

Altının lanetlenmesi düşüncesinde somutlaşan devrimci ve yenilikçi öğelerin bulunduğu, Wagner'in "Siegfried"i 1923'te beyazperdeye aktarıldı. Resimde aynı adlı filmden bir sahne görülüyor.

Beş Gün Şarkıları

Marşlar ve ulusal şarkılar, hazırlık aşamasından devrime geçildiği zaman çoğalırlar. Milano'daki *"Beş Gün"* bir dizi şarkının ortaya çıkmasına yol açtı. Yayımcı Ricordi, yurtseverler ucuz fiyata alsınlar diye bu şarkılardan oluşan bir katalog yayımladı. Giuseppe Novella adlı bir müzikçi sekiz ezgi derledi ve satışa çıkardı: Bunlardan ikisini Papa Pius IX'a, ikisini anayasanın yazarı Carlo Alberto'ya, ötekileri de orduya, bağımsızlık uğruna ölenlere, Tanrı'ya ve İtalya'ya adadı. Artık şarkılar bir çığ gibi birbirini izleyecek ve tümü unutulmaz bir güzellik taşıyacaktı. 1848 gönüllülerinin şarkısı *Addio mia bella addio* (Elveda güzelim elveda) ile hak fantezisine dokunan *Bella Gigogin* (Güzel Gigogin) bunlara örnek verebilir.

Bella Gigogin, "daghela avanti un passo delizia del mio cuore" (Bir adım beri gel, canımın içi) nakaratıyla ünlüdür: Siyasal imalarla dolu görünen masum sözlerdi bunlar. Zaten her şey, savaş rengini almaktaydı. Profesör Antonino Monti şöyle yazıyordu: *"Marşlar ve korolar, özellikle silahları, savaş yürüyüşlerini, saldırıları, düşmana saldırıyı, filintaları, piyadeleri övmeye yöneliktir. Ve şurası kesindir ki, İtalya'nın yeniden doğuşu artık yalnızca askeri olgulara, ya-*

Sözlerini Goffredo Mameli'nin yazdığı, müziğini Michele Novaro'nun yaptığı "İtalyan Kardeşleri Marşı"nın partisyonunun kapağı.

1915'te, Giacomo Balla'nın "Piazza di Siena'da Yurt Şarkısı" adlı tablosu.

Bazı önderler kendilerinde sanat yeteneği olduğuna herkesi inandırmaya ve müzikçileri açıkça siyasal esinli temalar işlemeğe zorlarlar. Resimde, Mussolini keman çalarken görülüyor.

ni savaşa bağlanabilir. Sözgelimi 1866 savaşını, bu savaşın süresiyle oranlanamayacak bollukta bir müzik yeşermesi izlenmiştir."

Buna örnek olarak 1858'de *Garibaldi Marşı;* ilk kez 29 Mayıs 1866'da Scala ve Canobbiana tiyatrolarında, sözlerin ve müziğin üslubuna uygun biçimde okunan *Savaş Marşı* (Brofferio'nun yapıtı) verilebilir. Savaş Marşı'nda şu sözler yer alıyordu: *"Kılıçların gururlu parlaklığı / Tahtları ve halkları uyandırdı / İtalyanlar, savaş meydanına, savaş meydanına / Vatandır sizi çağıran!"* Anlaşıldığı gibi, artık Rısorgimento destanının sonuna ulaşılmaktaydı. Anlatımdaki görkem hâlâ melodramatikti; ama artık, genç Verdi'ninki gibi değildi. Tür, "lirik opera" türünü izleyerek görkemleşti. Lirik opera, halktan aldığı kökü koparıp, yeni burjuvazinin kültürel isteklerine saygılı biçimde, Alman romantizmiyle ve edebiyatla güçlü bağlar kurmaya çalıştı.

Direniş Şarkıları

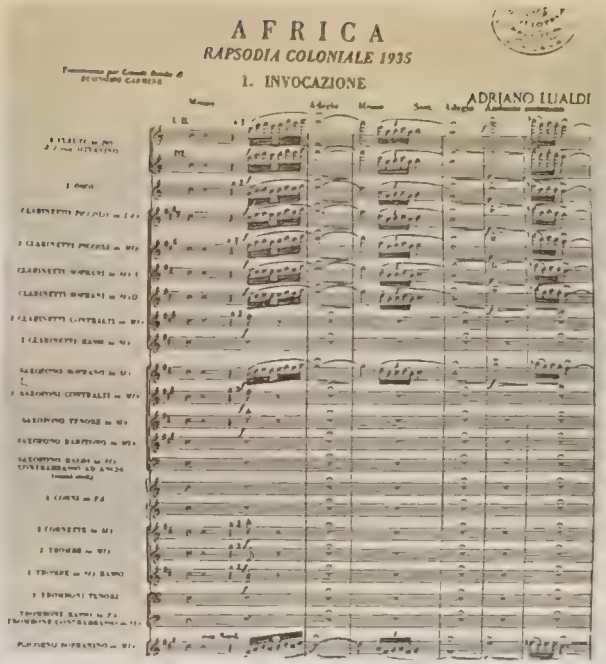
O tarihten sonra, halk ezgileri aldatıcı biçimde *Risorgimento*'nun bir uzantısı olarak görülen Birinci Dünya Savaşı yıllarının gelişmesi dışında, burjuvaziye karşı siyasal mücadele ve emek dünyasında isyancı bir kaynak bulacaktı; Roberto Leidi ve Sandra Mantovani'nin gözlemlerine göre, çeltik tarlası, köylü göçü ve yoksulluğu, fabrika, cezaevi, savaş ve savaş aleyhtarlığı üzerine şarkılar yazılmaktaydı artık. Bunların tümü, emekçiyle patron arasında geçen dramatik çatışmayla ilgiliydi.

XIX. yy'ın son çeyreğinden Birinci Dünya Savaşı'na kadar, diyalektikle ve değişik bir bölgesel gerçekle sıkı sıkıya ilişkisi olan halk sanatı ile sanat arasındaki kopma buradan kaynaklanıyordu. Daha sonraları özgürlük savaşçıları İspanya'da, direnişte, toplama kamplarında karşılaştıkları zaman, bir başka kol daha ortaya çıktı: Avrupa ayaklanması kolu. Bu kol, uluslararası türkü alışverişleriyle ve benzer müziklerin değişik gerçeklere uygulanmasıyla nitelendi. Son destandı bu ve bu kez uluslararası nitelikteydi

Massimo Mila, Avrupa direniş şarkıları derlemesini sunarken şöyle yazmıştır: *"Fransızca'dan Rusça'ya, Bulgarca'dan Ulahça'ya, Arnavutça'dan Sırpça'ya, kadar bütün dillerde İtalya'nın dünyaya armağan ettiği, o acayip sözcük, 'partizan' sözcüğü vardır ve bu sözcük hafif bir egzotik bozulmayla, serüvenli bir destan rengi kazanır. (...) İnsanlık durumu, sömürü ve yoksulluk eşanlamlı bir terim haline gelir. Burada soyluluk, ahlaksal kusursuzluk ve uygarlık onuru olarak parlamaktadır. Ortak büyüklük ışığı içinde her ulus kendini, kendine özgü özelliğiyle ortaya koyar. (...) İnsan ruhunda daha güzel ne varsa, bunları kaynaştıran bu şarkılardır."* Victor Hugo'nun deyişiyle, bir *"romantik çağın yüce hasadıdır"* bu; ve seçkin sanatın bu çağı, artık tarihe karışmıştır

Kökleştirilmiş Müzik

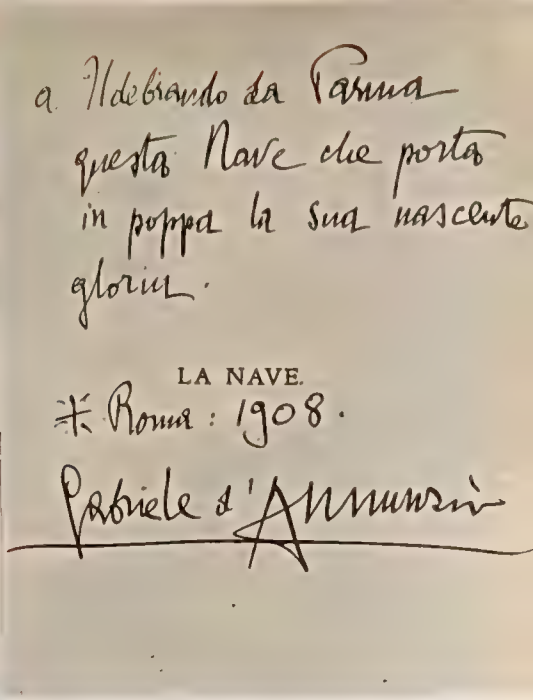
Totaliter rejimlerde (sözgelimi Napolyon döneminde) müzik, kültür saygınlığı, geçit resimleri ve törenler tarafından sömürülür. Bir propaganda aracı olarak hizmet etmesi gereken müziğin soyut özel-


AFRICA
RAPSODIA COLONIALE 1935
1. INVOCAZIONE
ADRIANO LUALDI

Adriano Lualdi'nin siyasal esinli bir temayı işleyerek 1935'te yazdığı "Sömürge Rapsodileri"nin partisyonunun birinci sayfası.

Metnini Mussolini'nin yazdığı "Ekmek Neşidesi"nin müziğini hazırlayan Rito Selvaggi.

Solda faşizme, D'Annunzio'culuk yoluyla yaklaşan Ildebrando Pizzetti'nin 1915'te çizilmiş bir portresi.


a Ildebrando da Parma
questa Nave che porta
in poppa la sua nascente
gloria.

LA NAVE.
Roma : 1908.
Gabriele d'Annunzio

Sağda D'Annunzio'nun kendi elyazısıyla Ildebrando'ya adadığı "La Nave" (Gemi) adlı yapıtının bir nüshası.

liği, onu edebiyattan, resimden ve genellikle gösteri sanatından daha az yararlı kılar. Bu, bütün sanat olaylarının bağımlı oldukları denetimden ve disiplinden kendini kurtarabildiği için değil, etkisi genellikle belirsiz, ulaştığı somut sonuçlar alçakgönüllü olduğu içindir. Ne faşizm ne de nasyonal sosyalizm, mimaride bıraktıkları izleri müzikte bırakmayı başarabildiler; kendilerine, müzikte, bir köle ve dalkavuk buldular, ama bir üslup yaratamadılar. Değişik biçimlerde de olsa Mussolini ve Hitler, müzikle ilgilendiler: Alman diktatörü kıyıcı bağnazlığını bu alanda da uygulayarak; İtalyan diktatörüyse, *Messaggero*'nun ve *Giornale d'Italia*'nın o günlerdeki müzik eleştirmeni Raffaello De Rensis'in *Mussolini Musicista* (Müzisyen Mussolini) adlı yapıtından da anlaşıldığı üzere, dikkatsiz bir yüzeysellikle Corelli, Vivaldi, Granados ve Fauré'den, Virgilio Ranzato'nun *Barcarola*'sından kolay parçalar çalarak, bu ilgilerini ortaya koydular.

Müziğin hangi düzeyde propaganda aracı olarak kulanıldığını öğrenmek için Raffaello De Rensis'in söz konusu yapıtta okurlarına seslenerek söylediklerine bakmak yeterlidir: *"Duce de, seni aşan müziğin ateşli destekçisidir. Eve hangi saatte dönerse dönsün, aklı hangi düşünceye takılmış olursa olsun,doymaz bir öfkeyle kemanına atılır, ne kadar öfkeli olursa o kadar iyi çalar."*

De Rensis, Duce'yi bizzat dinlemek "yüksek onuruna" (!) henüz erişemediğinden bunları sezgi yoluyla söylüyordu. Bununla birlikte, Duce'nin, pek hoş ve tatlı bir biçimde çaldığından emin olduğunu belirtmekten de geri kalmamaktaydı: *"Kuşkusuz, Mussolini teknik anlamda bir müzikçi ve virtüöz bir kemancı değildir; ama daha iyi ve daha büyük bir şeydir: İçgüdülü müzikçidir o; Spencer gibi, duygularını müzikle tatmin eder. Müzik yoluyla sonsuzluğun sesini, evren düşüncesinin duygulu anlatımını dinler ve bu konuda Schopenhauer'in kanısını paylaşır. Walter Peter ve D'Annunzio gibi, seslerin gizeminden yaşamın özünü çıkarır."* Devletin başında böyle bir kişi olunca faşizmin daha ilk yılında, Roma'ya müzikçiler akınının başlamasını doğal karşılamak gerekir. Topluluğun en uyanığı olan Puccini, başkentte bir ulusal tiyotro yapılmasını istemiş; ama devletin bütçesinin şimdilik böyle bir harcamayı kaldıramayacağı yanıtını almıştı. Nedeni de başkente vaktinden önce gitmiş olmasıydı.

Daha sonra, 1926'da, XX. yy müzik sergisini düzenlemekte olan Alfano, Renzo Bossi, Lualdi, Pizzetti ve Alceo bir heyet halinde "huzura" çıktılar. Duce, onlara fotoğraflarını çekmek istiyormuş gibi baktıktan sonra kendilerini tarihe geçen şu sözlerle yüreklendirdi *"(...) Kamu çıkarını yeni müzik çevresinde uyandırmak gerekir. Halk, artık düşey müziği sevmiyor: Bununla, sokaklarda laternalarla çalınan müziği kastediyorum. Halkın, ezberden bilmediği müziği de beğenmesi ve sevmesi zorunludur. Ancak konser müziği büyük kitlelere ulaşmadığı, oysa tiyatro müziği ulaştığı için, her şeyden önce yaratılması gereken müzik, tiyatro müziğidir. Niçin komedi tiyatroları gibi, deneme tiyatroları yok? Bunlar çok iyi sonuç vermişti. Elden geleni yapıp, yeni İtalyan müziğine düşman olan anlayışı yenmek gerekir. Eski yapıtlar çalınmaya ve yenilenmeye devam ediyor; bu benim de hoşuma gider; ama biraz da yenilerini duyalım, yineleyelim. Belki de yeniler arasında eskilerden daha değerli olanları vardır Bir sezonda elli opera oynansa ve bunlardan kırk sekizi başarısızlıkla sonuçlansa bile, başarılı olacak iki yapıt için harcanan emek ve para boşa gitmemiş olur."* Bunun

Sisteme boyun eğenlerden biri olan Pietro Mascagni "Cavalleria Rusticana" adlı operasının 50. anma yıldönümü madalyasını Pavolini'nin elinden alırken.

üzerine Mussolini'nin huzuruna çıkan müzikçiler rahatlamış olarak huzurdan çıktılar. Güneş daha bir güzel parlıyordu. Müzisyenler, aşçıbaşı Alfredo'nun tereyağlı eriştesini yemek için Scrofa lokantasına gittiler.

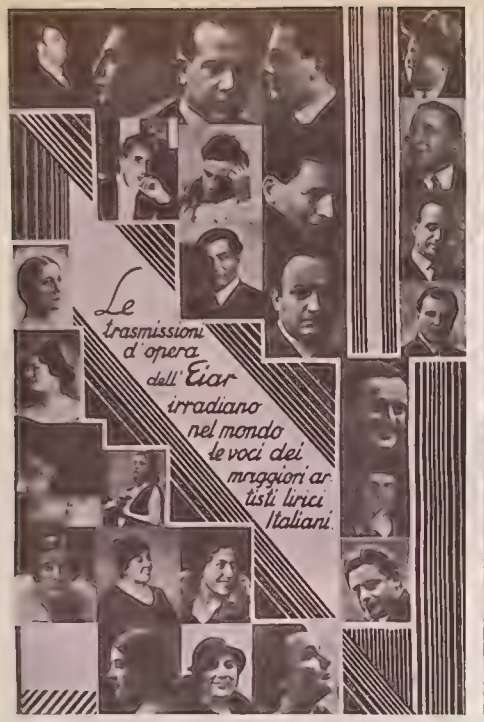
Duce'nin dedikleri,bir ilke bildirisi gibi uzun uzadıya anlatıldı, yorumlandı. Gerçekten bu sözler, bulanık da olsa, tutucu-halkçı bir yön gösteriyorlardı. Kitlenin beğenisini pek okşamayan konser müziğine hiç yer verilmeyecek; buna karşılık, melodram, birtakım müzikseverlerin pek hoşlandıkları eski verismo'cu (gerçeği bütün bayağı yanlarıyla ve toplumsal sorunlarıyla birlikte ortaya koymayı savunan) çizgide güçlendirilecekti. Bu müzikseverler İtalya'daki müzik kültürü çölünde, öteden beri sağlam ve gerici bir kütle oluşturmuşlardı Duce'ye yapılan ziyaret, böylece, terazının kefesini, gençleştirme hareketine karşı çıkanlarla girişilen tartışmada, ters tarafa eğmiş oluyordu.

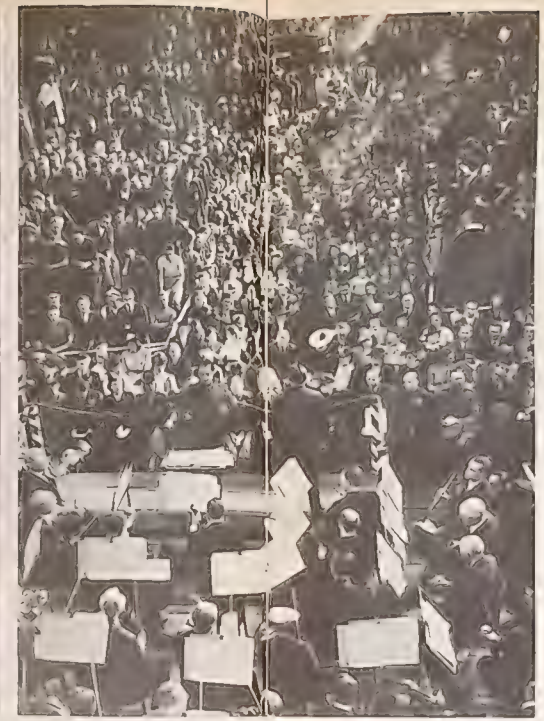
Pietro Mascagni'nin de bir yapıtına (Nerone) konu olan Neron'dan esinlenerek düzenlenen bir "İtalyan giysi bayramı".

Öncülük ve Artçılık

O dönemde yani 1926 Ekimi'nde, iki büyük İtalyan müzik akımının çizgileri açıkça belirlenmişti. Artçı (arrière-garde) akım içinde, Mascagni ve Giordano başta olmak üzere, melodı ve melodram ülkesı İtalya'nın mirasçıları, hâlâ canlı ve etkili bir biçimde kendi tutumlarını savunuyorlardı. Mule ve daha sonra Porrino, Allegra, Rossellini ve ötekiler bu çabaya yardımcı olmaktaydılar. Karşı kutuptaysa, müziği uluslararası akımlara bağlayarak taşralılıktan kurtarmak isteyen "öncüler" (avant-garde) yer alıyordu: Onyargısız ve genç bir topluluktu bu. Onderleri, çağın büyük dehalarını anlayan, yorulmak bilmez bir eylemci (activiste) olan Alfredo Casella'ydı. Petrassi ve Dallapiccola gibi gençler; aynı adlı uluslararası derneğin şubesi olan *Çağdaş İtalyan Müziği Derneği* (SIMC) üyeleri; aralarında birçok anti-faşistin yer aldığı *Rassegna Musicale*'nin müzikologları, bu akımın temsılcileriydi. Tümü, gerek geleceğe bakarak, gerekse

Solda İtalya'da radyoda opera yayını için hazırlanmış bir ilan.





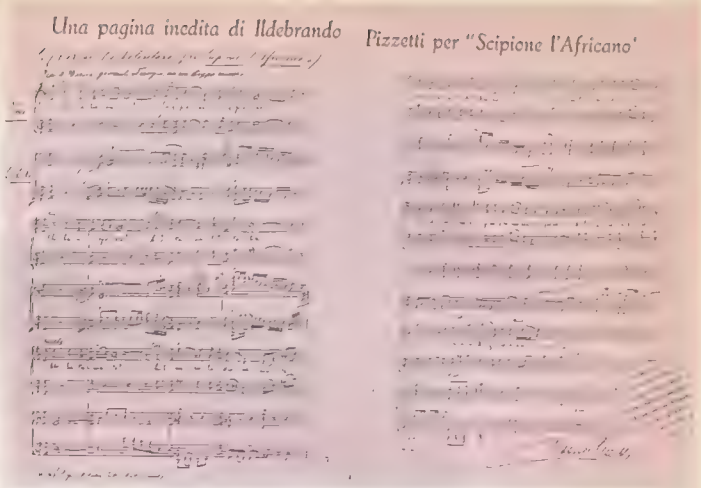
Sağda 1940'ta Milano'da verilen ilk fabrika konserinden bir an.

Casella gibi, zekânın faşizmle bir arada yaşayabileceği yanılgısına düşerek, zekâyı kurtarmaya çalışıyorlardı. Faşist rejim, uluslararası düzeyde saygınlık ve entelektüel görünüş kazanma gereksinimnden ötürü, bu yanılgının sürüp gitmesine izin vermekteydi.

Ne var ki, bu kişiler, Casella'nın tartışılmaz faşist inancına kapılmış da olsalar, yurt dışına yönelik, propagandaya yararlı olmayı başarabilen, ama *"Kara Gömlekliler"* uygarlığını temsil edemeyen bir kültür cephesini oluşturuyorlardı.

Müzik alanında, rejimin gerçek görünüşünü, "gelenek" savunucuları daha sadık biçimde temsil ettiler. Kendilerini yenilemeyi başaramadıklarından *"beylik düşünceleri güncellik örtüsü altında tazeleyerek"* geveleyip durdular. Bu kişiler devletin resmi müzikçisi olarak hizmet etmeye yürekten hazırdılar; bu alanda kendilerine oldukça iş de düştü; ama Avrupa pazarında tutunamayacak kadar modası geçmiş sonuçlara ulaştılar. Bu tür ürünler günümüzde yalnızca folklorik bir özellik taşıyabilirdi. Burada yalnızca merak gidermek amacıyla birkaç ad, birkaç başlık verilebilir: *XXVIII. Ekim* adlı senfonik şiirin ve *Salmi per Sandro Italico Mussolini*'nın yazarı Alceno Toni (Toni, aynı zamanda faşistlerin organı *Popolo d'Italia* gazetesi eleştirmeniydi); *X Legio* ve üç bölümlük *(l'Annuncio, la Spada, l'Inno Patria)* senfonik şiiriyle sivrilen rejim müzikçisi Barbara Giuranna; *Inno Italico* ile Renzo Bossi.. Bu arada *Africa* ve *Samnium* adlı senfonik şiiriyle Adriano Lualdi'yi de saymak gerekir: Afrika ve Samnium, köleliği doğrulamak için durmadan yinelenen temalardır: Carabella'nın *Aprilia*sı, Francesco Santoliquido'nun *Alba gloriosa al Passo Uarieu*'su ve Mussolini'nin bir metni üzerine bir *Cantico del Pane*'si (Ekmek Neşidesi) ve bir *Poema della Rivoluzione*'yi (Devrim Şiiri) notalarla zenginleştiren Rito Selvaggi'ye kadar daha birçokları: *Devrim Şiiri* yürüyüşlerden, ateş açmalardan ve patlamalardan sonra alışılmadık bir biçimde sonuçlanmaktaydı. Partisyonun altında *"Parçanın sonunda orkestra üyeleri ayağa kalkarak, Duce! Duce! Duce! diye bağıracaklar"* diye bir not vardı. Selvaggi, yapıtlarının başarısını garanti etmek için onları hep kendisi yönetiyor, sahneye de kara gömlek ve tabancayla çıkıyordu

Bu kişiler ve aynı damgayı taşıyan daha birçoğu, faşizm ruhunun izin verdiği yorumdan ve halkın anlaşılabilir ve melodik bir müziğe duyduğu özlemden ötürü sağ kalmış eski müzik otoritelerince desteklenen bütünleşmiş bir topluluk olmasalardı, tuhaf görünebilirlerdi Kuşkusuz, Mascagni gibi bir besteci Selvaggi'yle aynı düzeyde değildi; ama ona "kültürel" bir temel veren de gene Mascagni oldu. Bir söylevinde, İtalyan sanatını yenilikçiler hizbinin kurbanı olarak betimleyen Mascagni şöyle diyordu: *"XX. yüzyılcıların galip geldikleri doğrudur. Doğrudur ama, onların zaferi çirkin, kaba, gülünç, ahlakdışı olanın zorla kabul ettirilmesinden başka bır şey değildır. Yapıtlarını yorumlamak, savunmak için öne sürdükleri düşünceler, normal zekâlı ve ruh eğitimi görmüş kimselerin gözünde acınacak şeylerdır. XX. yüzyılcılar 'Tiziano resim çızmeyi bılmıyordu, bız bılıyoruz' ya da 'Rossini ağız mızıkası için müzik besteliyordu, oysa bız kavramlı ve bılınçlı müzık yazıyoruz' dıye haykırabilirler. Ama, sağlıklı bir ruh ve eğitilmiş bir kafa sahibi kimseler, bu sözleri, alıkları ve cahilleri elde etmek ıçın başvurulmuş küstahça bır şarlatanlık sayarlar."* Mascagni'nin bu sözlerini Casella sertlikle yanıtlayacak ve büyük akademi üyesini melodram geleneğinin İtalya'daki tek "çiçek" olmadığı konusunda hemen uyaracaktı



Ildebrando Pizzetti'nin, "Sciplone L'Africano filmi için bestelediği "Canzone dei Volontari"nin (Gönüllülerin Şarkısı) kendi eliyle yazdığı notalarından bir bölüm.

Anti-İtalyanlar

Sanatsal ve sıyasal kanıtlar bırbırine karışıyordu: *"İlericiler"*, hükümetin güçlü görünme gereksinimini kendi yararlarına kullanmaya çalışırlarken, *"gericiler"* kesinlikle ulusçulara ve kendı anlayışlarınla gerici ideolojı arasındakı bütünleşmeye dayanıyorlardı. Başvurdukları silah, rakıplerini *"enternasyonalcı"*, *"anti-ıtalyan"* ve daha da ileri giderek *"ahlaksız"* ilan etmekti. Pietro Mascagni'nin içini boşalttığı aynı 1929 yılında *Faşist Müzisyenler Sendikası*'nın temsılcisi olarak parlamentoya gıren Adriano Lualdi, iyi müzığe karşı, cıltler dolusu uluslararası komplo belgelerı derliyordu. Bu bır temel antolojıydı ve en halıfletilmiş tepki temaları, bu antolojıde örnek bır açıklıkla geliştirılmişti. Lualdi'nın antolojısinde Viyana okulu bır numaralı hedefti: Bu okul *"çırkinlik, nahoşluk ve geçmişte eşi görülmemiş bir terbiyesızlıkten esınlenmiş"*, *"kaba ve edep kurallarına aykırı bır sanatı"* yaygınlaştırmaktaydı. Bu yüzden de çevresini *"doğal duygu, ıçgüdü ve sanatta güzellik terbıyesiyle"* sarmak gerekiyordu

Lualdi şöyle devam ediyordu: *"İçgüdü ve direniş; bizi yozlaşmadan ancak bu iki şey kurtarabılır; ama sanatsal ve ahlaksal ve ulu bir şey gerekldir: Doğal bir dın ve Hıristıyan sanatı duygusu... Bu duygu bizce, Hıristıyanlığa, dine ve Tanrı'ya aykırı şeyler içeren eğilımlere karşı yalnızca içgüdü gücüyle karşı koyar ve dırenir: Bu aykırı eğilımler zaten, en anlamlı ve bağnaz öğeleriyle Yahudi savunucuları ve önderlerince temsil edilırler. Kuşkusuz, bütün Yahudiler öyle değıldır, bunu söylemeye gerek yok: Bunu kanıtlamak ıçın E. Bloch ve A. Honegger yeter. Ama, sanattakı bu devrımcı aşırılık olayını, tümüyle, çok daha büyük, yalnızca sıyasal değıl kuşkusuz aynı zamanda dınsel olan bir başka olayla, Rus Bolşevizmiyle karşılaştırın bir."*

Bu tür kavramlar daha sonra, rejımın Katolık Kılısesi'yle ıttıfaka doğru evrımıne paralel olarak belırginleşecek ve zenginleşecekti. O zaman "Yeni İtalya'nın, yani Mussolini ve faşizmin ruhu olan Hırıstıyanlık ve İtalyanlık ruhunun, dindışı ve Tanrısız müzik Bolşevizmi eğilımlerıne" karşı savunulması belırginleşti. Bu eğilımler "en anlamlı ve bağnaz öğeleriyle Yahudı savunucuları ve önderlerince temsil edılırler." Bu, yıllarca sonra Viyana okuluyla kalem tartışmasına gıren Casella'nın bazı yazılarında yenıden ortaya çıkan bır suçlamadır. Tartışmanın konusu, ırkçılığın Lualdi'nın kışısel bır hedefi değıl, rejımın bır "kültür" bireşimi olduğunu kanıtlamaktı.

Mussolini, Aralık 1936'da çevrilen ve müziği Pizzetti tarafından yapılan "Scipione L'Africano" adlı filmin setinde.

Bu yüzden, Yahudiler ve Bolşevikler, düşmandı. Faşist rejim ilk yıllardaki kayıtsızlıktan ve nispi hoşgörüden, en uzak kesimlerde bile, totaliter davranışlara geçtikçe, mücadele yöntemi savaşın kızıştığını gösterdi. Belirtiler çoğalmaktaydı. Toscanini'nin 14 Mayıs 1931'de Bologna'da tokatlanması ve Leo Longanesi'nin bunu övmesi rasgele bir olay değildir. Aşırı faşistler yıllarca önce cesaret edemedikleri şeyleri yapmaktaydılar. Ertesi yıl, "enternasyonalciler" grubuna karşı bir bildiri yayımlandı. Casella kendisine karşı yöneltilmiş, amacı belli ve titizlikle hazırlanmış olan saldırıyı şöyle anlatıyordu *"17 Aralık 1932 sabahı yurt dışından dönerken, Milano garında Corriere della Sera gazetesinde bir bildiri yayımlanmış olduğunu gördüm. Bildiri Respighi, Mule, Pizzetti, Zandonai, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, Napoli ve Zuffellato'nun imzalarını taşıyordu. Bu uzun ve garip belgede, modern sanata karşı alışılmış, beylik düşünceler birer ok gibi birbiri arkasından fırlatılıyordu: Entelektüellik, züppelik, romantizm karşıtlığı,vb. Metnin sonunda, tehlike altındaki müziğin kurtarılması için tek çarenin, derhal romantizme dönmek olduğu belirtiliyordu. Doğrusu, ben bu bildirinin hazırlandığından söz edildiğini duymuştum.*

Son Venedik Festivali sırasında, Toni'yle öteki komplocular arasındaki sürekli ve esrarlı görüşmelerde ele alınarak hazırlanmış. Birçok dostum beni ve Malipiero'yu safdışı bırakmak için bir darbe hazırlamakta olduğu konusunda beni uyarmışlardı;(...) bu yüzden o gerici ve taşra kokan bildirinin, yarımadanın bütün gazetelerinde yayımlandığını gördüğüm zaman, hiç şaşırmadım."

Faşizm ve Müzik

Bildiri, hiç değilse görünüşte hemen sonuca ulaşamadı. Ama, bu çağrı yanıtsız kalmamalıydı. Mussolini, ülkeyi avucuna almak üzereydi, hiçbir şey onun denetiminden kurtulamazdı. Hemen bir gösteri müfettişliği kuruldu ve müzik etkinliğini de yönetmekle görevlendirildi. 26 ekim 1935 tarihli *Corriere della Sera*, yetkili eleştirmenin imzasıyla, bu önlemin "İtalyan sanatçılarının uzun süredir ortaya koydukları dilekleri yerine getirdiğini", "faşist hükümetin müzik ve tiyatro hareketlerini kararlılıkla denetlediğini ve son derece soylu bir görevi ve sarsılmaz bir hakkı nasıl yerine getirdiğini kanıtladığını" yazıyordu. Üç ay sonra (3 Şubat 1936) yönetmelik, "lirik ve müzikal sezonların kamu kuruluşlarınca yönetilmesi"ne genel ve tek düzenli bir yeni disiplin getirilmesini öngören yasa gücünde bir kararnameyle tamamlandı.

Bu iki önlem arasına İtalyan müziğinin bir başka yetkili temsilcisinin Akademi üyesi Ildebrando Pizzetti'nin de katılması bir rastlantı değildi. Pizzetti iyi müziği yenilikçilerin eğilimlerinden korumak için *Rassegna Musicale*'ye bir açık mektup gönderdi. Pizzetti, bir Lualdi değildi; gerek müzikçi, gerekse bir aydın olarak değişik düzeydeydi. Bu yüzden ulusçuluğun temalarını yeniden ele alarak Stravinski, Schönberg ve Casella okulunun genç sanatçılarına karşı kullanması daha da anlamlıdır. Pizzetti, Rus bestecisi Stravinski'nın "kişiliğinin üçte ikisinin hep Rus balelerinin eşlikçisi olarak kaldığını", Schönberg'inse bir "kısır beyinsel libido'nun, sözümona katışıksız düşünce libidosu'nun doğa dışı gösterilerinin tuzağına düşmüş" olduğunu öne sürüyordu. *"Tanrı'ya şükür, biz İtalyanlar sağlıklı bir ruha ve duygulara sahibiz"* dediğini unutarak, Casella okulunun gençlerini, "toccata" ve "divertimento" yazdıkları için suçluyor, Verdi ve Mussolini'yi en yetkin iki kişilik olarak belirttikten sonra şöyle devam ediyordu *"Okuma yazmayı öğrenmemden bu yana belleğimde ve yüreğimde Verdi'nin şu sözleri yer etti: 'Ben eğlence için sanat yapmıyorum Eğlenmek sözcüğünü duyunca gençliğimde kan beynime çıkardı, öfkeden deli olurdum.' (...) Belleğimde ve yüreğimde yer etmiş öteki sözler de Mussolini'nin şu sözleridir! 'Tiyatro yapıtı büyük ortak tutkuları kışkırtmalı, canlı ve derin bir insanlık duygusundan esinlenmiş olmalı, ruhun yaşamında ve insanların serüveninde gerçekten önemli olan şeyi sahneye getirme-*

lidir. Hepimizin yaşamında gerçekten önemli olan şey budur.' (...) Anlaşıldı mı?"

Romalılığın Zaferi

Tutuculuk çizgisine kayma açıkça ortadaydı. Rejimin herkese dizgin vurduğu ve Farinacci'nin "XX yy. mikrobuna" karşı ateş püskürdüğü bir dönemde, eskinin korunması, çok tehlikeli boyutlara erişmişti. İtalyan yapıtları rahat bir himaye rejiminden yararlanmaktaydı; bütün tiyatro ve konserlerde, çalınmaları, yorumlanmaları zorunlu kılınmıştı. "Romalılık", sahnelerde zafere ulaşmalıydı. Mascagni, gençliğinde yazdığı bir Latince dramı unutulmuşluktan çıkararak çabucak allayıp pulluyor ve drama *Nerone* adını veriyordu. Bu vesileyle *Milanolu Gazeteciler Faşist Sendikası* özel bir sayı yayımlıyor, sendıka sekreteri Carlo Rovasio bu özel sayıyı sanata, iyiliğe, büyük maestro'nun yeni yapıtına ve kurulmakta olan *Gazeteciler Emekli Sandığı*'na adıyordu: *"Duce'nin yaratmış olduğu yüce ve derin biçimde insancıl yeni iklimin başlayışı hayırlı olsun. Bu yeni iklimde sevgi, bencilliği yenerek duygu yasalarına döner; sanatsa, aklın formüllerine üstün gelerek yeni ve ölümsüz esinle dolmak için yüreğin derinliklerine iner."*

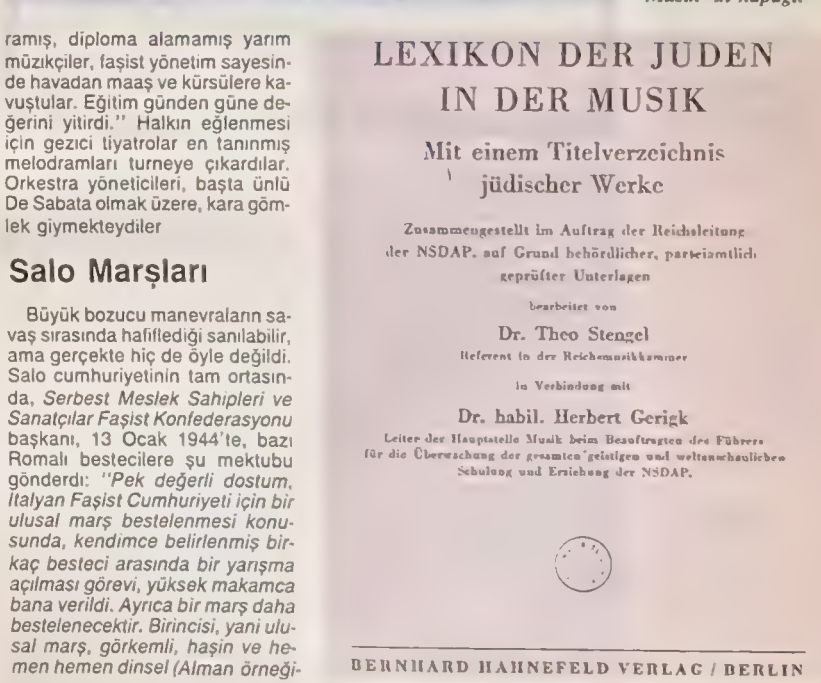
Romalılık ve sanat, tek bir bütün olarak yürekten geliyordu. Rejimin hiç hoşlanmadığı Gian Francesco Malipiero'nun gerçek dile uygun biçimde bir *Giulio Cesare* (Jül Sezar) yazma girişiminin kötü sonuçlanması şaşkınlık uyandırmadı. Buna karşılık, daha kurnaz ve bayağı olan Porrino, *Orazi* adlı yapıtına *"Roma, Roma, iyicil kent"* başlıklı bir bölüm koyarak başarı sağladı

Faşist bürokraside iktidar mevkilerinin, Akademi kürsülerinin, vb'nin ele geçirilmesi için girişilen mücadele yeni bir şiddet kazandı. Rejimin, müzik dahil her alanda içinde bulunduğu kokuşmanın derecesini açıkça gösteren, sessiz bir mücadeleydi bu. Tiyatrolarda ve konserlerde en kötüler, en iyi mevkileri aldılar. "Haksız cezalandırmaları onaylayan ülkelerin müzisyenlerine karşı yürütülen yurtsever boykot ve Yahudilerin yaptığı müziğin repertuvardan ayıklanması tam bir müzik yoksulluğuna yol açtı. Üniversitelerde olduğu gibi konservatuvarlarda da, öğrencilik yıllarında sınavlarda başarısızlığa uğramış, diploma alamamış yarım müzikçiler, faşist yönetim sayesinde havadan maaş ve kürsülere kavuştular. Eğitim günden güne değerini yitirdi." Halkın eğlenmesi için gezici tiyatrolar en tanınmış melodramları turneye çıkardılar. Orkestra yöneticileri, başta ünlü De Sabata olmak üzere, kara gömlek giymekteydiler

Solda Carl Orff'un "Carmina Burana"sının partisyon kapağı.

Salo Marşları

Büyük bozucu manevraların savaş sırasında hafifleğiği sanılabilir, ama gerçekte hiç de öyle değildi. Salo cumhuriyetinin tam ortasında, *Serbest Meslek Sahipleri ve Sanatçılar Faşist Konfederasyonu* başkanı, 13 Ocak 1944'te, bazı Romalı bestecilere şu mektubu gönderdi: *"Pek değerli dostum, İtalyan Faşist Cumhuriyeti için bir ulusal marş bestelenmesi konusunda, kendimce belirlenmiş birkaç besteci arasında bir yarışma açılması görevi, yüksek makamca bana verildi. Ayrıca bir marş daha bestelenecektir. Birincisi, yani ulusal marş, görkemli, haşin ve hemen hemen dinsel (Alman örneği-*


LEXIKON DER JUDEN IN DER MUSIK

Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke

Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP. auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen

bearbeitet von

Dr. Theo Stengel

Referent in der Reichsmusikkammer

in Verbindung mit

Dr. habil. Herbert Gerigk

Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

BERNHARD HAHNEFELD VERLAG / BERLIN

Altta, Nazizm döneminde tasfiye edilmiş bütün Yahudi asıllı besteci ve çalgıcıların adlarını kapsayan "Lexikon der Juden in der Musik"in kapağı.

Solda 363. C.C.N.N. taburu marşının yer aldığı 1935 tarihli bir afiş.

Sağda, Ruccione ve Micheli'nin 1935'te gerçekleştirdikleri faşizm davasını destekleyen "Faccetta nera" adlı şarkının partisyon kapağı.

ne uygun); ikincisiyse, yiğitçe, önyargısız ve delikanlıca bir özellik taşıyacaktır. Marşlar sözlü ya da sözsüz olabilir (sözleri daha sonra ısmarlanabilir). İsteklilere yarışmadan önce götürü olarak 5 000 lıret, yarışmada ilk ikl sırayı alacaklara 25 000 lıret vermeyi ve telif haklarının besteciye bırakılmasını düşünüyorum. Besteci istersə adı tam bir gizlilik içinde tutulacaktır. Az sayıda besteci arasında doğal olarak seni de düşündüm. Bana, 'kişiye özel' olarak derhal yanıt vermeni ve müzikleri en geç bir ay içinde göndermeni rica ederim. Çok önemli; sözü edilen ulusal marş ve öteki marşın temaları, bizim büyük İtalyan klasiklerinin bestelerinden alınarak serbestçe yorumlanabilir."

Müzisyenleri faşizmin suç ortaklığına kışkırtma girişimi, adlar saklansa bile, açıkça ortadaydı. Mektuba yanıt verenler oldu; ve sonuçta, cumhuriyet marşı, Ennio Porrino tarafından gerçekleştirildi. Ayrıca da eski fütürist Balilla Pratella, "Kara Kıtalar" için başka bir marş yazdı.

Nazi Almanyası'nda Müzik

Faşizmin kültür siyasetinden nazizminkine geçiş, özellikle niceldir. Dizginleme eylemi Roma'da yavaş ve çelişkili biçimde yürütüldüğü halde, Berlin'de hızla ve topluca gerçekleştirildi. Casella tipi bir cephe, nazi rejimi için şarttı. Başlangıçta birtakım uzlaşmalar olanaklı göründü, ama birkaç yıl içinde bu yol da kapandı

"Yirminci yüzyılcılar" İtalya'da, saldırılar arasında yaşamayı ve yapıt vermeyi sürdürürken, Almanya'da muzık, hesapsız sonuçlarla bir toplu cepheleşmeye uğradı Dünyanın en verimli müzik uygarlıklarından birinin kökleri koparıldı Sıyasal ve kültürel "sol" ortadan silindi.

Nasyonal sosyalizmin 1933'te karşı karşıya bulunduğu durum, faşizmin on yıl önce karşılaştığından çok farklıydı. İtalyan müzik kültürünün gerılığı ve artık tükenmış bir melodram geleneği ile olan bağları, müzikçıleri yeni yollar aramada yalnız bırakıyordu. Gerçekten de bu müzikçiler ulusal edebıyat ya da resimden çok, Avrupa kültürüyle bağ kurmaya çalışmaktaydılar Tersine, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında müzik, edebiyat, resim, tiyatro (kabare dahil) homojen bir bütünlük oluşturdu Her düzeyde anlatımcılık, resim ve müziğe egemendi. Besteci Schönberg (ya da Schoenberg), anlatımcı bir müzik yaptı ve *Der Blaue Reiter*'de ressam Kandınski'yle ışbırlığıne girıştı; Richard Strauss ile yazar Hoffmanstahl ayrılmaz bır ıkılı oluşturdular. Bu birlik, sola, olağanüstü bir antı-burjuva sanat patlaması sağladı. İmparatorluk dóneminde, savaş sırasında ve savaş sonrasındaki kanlı karşıdevrım sırasında gerıcılığe karşı savaşmış olanlar, birbirlerini bu patlama içinde tanıdılar. Anarşıstler ya da komünıstler, kurulu düzene başkaldırmış Brecht, Kaıser, Toller gıbi yazarlar, Grosz ve Otto Dix gibi ressamlar, Weill ve Hindemıth gibi müzikçıler, eskı topluma ve "resmi" sanata karşı sürdürülen aynı savaşta biraraya geldıler Grosz'un yırtıcı desenlerinde, Brecht-Weill'ın *Die Dreigroschenoper*'ında (Üç Kuruşluk Opera) ya da "tıran"ın (Sezar-Hıtler) ölümünü yücelten Kaiser-Weill'ın *Der Silbersee* (Gümüş Göl) adlı yapıtında, günden güne nazızmle özdeşleşen Alman gerıcılığı ile mücadele etmeye yönelik tek bır safta birleşildı

Bu yüzden, Hitler iktidara geldiğinde, karşıt tutumlar iyice belirginleşmiştı: Nazi dıktatörlüğünün karşısında, hem yenı, hem de özgür bır sanat ıçın savaşanlar vardı. Buna karşılık, safkan Alman ırkının zıhınsel sağlığı ıçın, "Bolşevık sanat şeytanları"ndan derhal kurtulmak gerektı. Rosenberg'ın yakındığı gıbi, Bolşevık sanatta kulak, "Alman insanının bütün yaşam rıtmıyle çelişen yapılardan rahatsız" oldu

Soysuzlaşmış Sanat

Dodekafoni (12 sesli müzik), atonalızm, kabare şarkıları, bütün bunlar "soysuzlaşmış sanat"la aynı kategorıye sokuluyordu. Hıtler nazizmi, bu sanata Yahudi damgası vurmaktaydı. "Safkan" Almanlar, bu tür yenılığı geri çevırerek, geçmışın sağlıklı sanatına dönmelıydıler. Büyük klasikler, özellıkle Wagner yeniden keşfedıldı. Wagner, ırkçı kuramların ve Büyük Almanya'nın yücelmesi ıçın, yenı düzenin yetkılı önder kişıleri düzeyine yükseldi. Hıtler,Bayreuth'e gıderken *"Nasyonal sosyalıst Almanya'yı tanımak isteyen herkes Wagner'ı tanımalıdır"* diyordu. Führer, bu kentte yalnızca III. Reich'ın "sunağını"değil,Wagner'ın kendısıne "yaşlı dayıları gıbi davranan yeğenlerini" de buldu. Giderek, her Alman savaşçısı, görkemlı bir *Siegfried* oldu. Burjuvalar tatmın olmuşlardı; artık atonalıstlerın "falsolu" notalarıyla sıkılmayacaklardı. Halka gelince, o da Weill'ın "berbat" şarkıları yerine, demır ökçeli çizmelerin rıtmine uygun askerı marşları dinleyecekti: Koro ve jımnastik gruplarıyla Hıtler gençlığının "sağlıklı" şenlıkleryse, milyonlarca "gerçek Alman"ı bır araya getirerek töton gücünü ve mutluluğunu dünyanın her yerindekı tutucuların hayranlığına sunacaktı

Bu düzene katılmayana Almanya'da yer yoktu. "Arılaşma" hızla gerçekleşti. Faşizmin bir *Gösteri Genel Müdürlüğü* kurmak ıçın on yıllık bir süre harcamasına karşılık, nazizm bütün sanat kuruluşlarına bır çırpıda el koydu. "Ulusal anlayışa uygun olduğunu" kanıtlamayan ya da "sıyasal ırkçı görüşü" benımsemeyen, derhal uzaklaştırıldı. Bir festıvalde,baş eğmek istemeyen Yahudılerle rakıpler, orkestralardan ve konservatuvarlardan atıldılar. Mendelssohn'un hey-

Hitler, Kasım 1935'te Benjamino Gigli'nin Berliner Scala'da verdiği konseri izlerken.

Nazizm döneminde, çalışmalarına uygun ortam bulamayınca ülkesini terk eden orkestra şefi Bruno Walter'i orkestra yönetirken gösteren, Dolbin tarafından yapılmış "Walter Podyum'da" adlı desen.

Başka ülkelerde özgür anlatım olanağını bulan sanatçılardan Hindemith'i, viyola çalarken gösteren, Dolbin tarafından yapılmış bir desen.

kelleri ve müziği ortadan kayboldu. Konser düzenleyicilerine *Lexikon der Juden in der Musik*, yani, "Musevi Besteci ve Çalgıcıları Sözlüğü" verildi. Bu sözlük, birçok "sınıf düşmanını" da kapsamaktaydı.

Geri kalanlar *Musikkammer*'e kadrolu olarak alındılar. (Musikkammer, 17 000'i ressam, 15 000'i mimar olan 42 000 sanatçıyı kapsayan *Reichkültürkammer*'in şubesiydi.) Başarısız kişiler, koyu renk gömlek giyerek, kişisel yetenekleriyle hiçbir zaman ulaşamayacakları mevkilere gelmekten mutluydular. Havemann adında bir alkolik, Berlin orkestrasında temizlik işini üstlenirken Hans Hinkel diye taşralı kötü bir eleştirmen, nazi eğilimli ve yahudi düşmanı *Alman Kültürünü Koruma Birliği*'nin başına getirildi. Hinkel, Yüksek Müzik Okulu'nu entelektüel Bolşevizm'den temizledi. Hanfstaengl adlı bir başkası soytarılıkla Adolf Hitler'in müzik danışmanlığı arasında mekik dokudu.

Aydın Göçü

Bu ortamda, Yahudi olsun olmasın, Alman müzikçileri büyük "aydın göçü"ne katıldılar. Arnold Schönberg, Kurt Weill, Hans Eisler, Paul Hindemith, Adolf Bush Rudolf Serkin, Lotte Lehman, Marlene Dietrich, Bruno Walter, Kleiber, Klemperer, Reinhardt, besteciler, solistler ve orkestra yöneticileri birbiri ardı sıra yola çıktılar. Aynı zamanda, dünyanın bütün ünlü müzikçileri Almanya'da konser vermeyi reddettiler: Casals, Huberman, Kreisler, Menuhin, Piatigorski, Thibaud, Toscanini nazi barbarlığını açıkça kınayarak, çağrılara olumsuz karşılık verdiler. Bu durumda, ustaca komplolarla "kurtarılabilir olanı kurtarma" girişimleri başarısızlığa uğradı. Thomas Mann'ın açıkça belirttiği gibi *"Çevrede şimdi bildiğimiz şeyler olup biterken, Almanya'da kültür yapmak olanak dışıydı, buna izin verilmiyordu."* Müzik, kendi yurdunda bir "yalan" olmaktaydı. Thomas Mann, *"Himmler Almanyası'nda, insanın yüzünü elleriyle kapatmadan ve tiyatrodan koşarak dışarı çıkmadan Fidelio'yu dinlemesi için aptal olması gerekiyordu!"* diyordu.

Richard Strauss'la Wilhelm Furtwaengler'in içinde bulundukları sefil durum bunun kanıtıydı. Büyük sanatçılardan yalnızca bu ikisi, daha kötüye karşı koymak umuduyla sanatçı soyluluklarını feda ederek III. Reich'la işbirliği yapmayı denemişlerdi. Rejimin hizmetinde kalan kişiler (sözgelimi Hans Pfitzner ve Paul Graener gibi eski trombonculer, ya da Carl Orff gibi orta düzeyde gençler) içinse durum daha da küçük düşürücüydü: Carl Orff'un *Carmina Burana*'sı, daha iyisi olmadığından, Ortaçağ'a özgü popüler beğenisi nedeniyle "Alman operası" olarak benimsendi.

Strauss'la Furtwaengler'in kısaca anlatılmaya değer olan öyküsü gerçek kültür adamlarının, amacı kültürü yok etmek olanlarla ilişki kurmalarında hiçbir yarar olamayacağını gösterir.

Strauss Olayı

Naziler Almanya'yı ele geçirdiklerinde Strauss 69 yaşındaydı ve siyasetle yakından uzaktan hiçbir ilişkisi yoktu. Nazilerin iktidara ge-

Klasik müzik büyükleri, Nazi Almanyası'nın sisli havasında bile varlıklarını sürdürürler. Mozart'ın "Sihirli Flüt"ü masala dönüşür. Resimde, bu operanın 1943'te verilen temsilinde, Gusti Huber ile Paul Hörbiger, Papagena ve Papageno rolünü yorumlarlarken görülüyorlar.

lışı, onu hiç rahatsız etmedi; bu yüzden de Reich'ın *Musikkammer* başkanlığı görevini kabul etmekte bir sakınca görmedi. Böylece Almanya'da orkestra yönetemeyen ya da yönetmek istemeyen Bruno Walter'le Toscanini'nin yerini almış oldu. Bu unvanı ve uluslararası otoritesiyle, yeni operası *Die Schweigsame Frau* (Sessiz Kadın) ortaya çıktığı zaman Strauss, libretto yazarı Yahudi Stefan Zweig'ın adının afişlerden kaldırılmasını kabul etmeyince, naziler tepkı gösterdiler, ama hiç değilse ilk üç temsile müdahale etmediler. Bu arada Strauss, Zweig'a nazilerle işbirliğinden sakınması için bir mektup yazdı. Her türden ırkçı ideolojiyi ve siyasal kaygıyı reddeden bu çok açık mektupta Strauss, şöyle diyordu: *"Benim için iki çeşit insan vardır: Yeteneği olanlar ve yeteneği olmayanlar; ve bana göre, halk ancak seyirci topluluğu olduğu zaman var olur. Bir seyirci topluluğunun Çinlilerden, Bavyeralılardan, Yeni Zelandalılardan ya da Berlinlilerden oluşması benim için hiç fark etmez;yeter ki kasaya tam ücreti ödesinler.(...) Benim siyasete o derece bulaştığımı kim söylemiş? Bruno Walter'in yerini alarak neden konser yönettim? Yalnızca orkestra sevgisinden dolayı. Ya neden ötekinin, Ari ırktan olmayan Toscanini'nın yerini geçtim? Bayreuth aşkına. Bunun siyasetle hiçbir ilgisi yok. Köle basının yorumları beni ilgilendirmiyor, siz de onlara aldırmayın. Niçin Reichsmusikkammer başkanı rolünü oynuyorum? İyilik etmek ve daha büyük felaketleri önlemek için. Gerçek sanatın anlamı için, görev için. Böyle sıkıntı verici ama, onurlu bir görevi hangi hükümet verse kabul ederdim; ama ne imparator Wilhelm ne de Bay Rathenau bana böyle bir görev önermişlerdi.'*

Mektup polisin eline geçti. *Sessiz Kadın*'ın Yahudi libretto yazarı skandalına eklenen bu olay, Strauss'u başkanlık görevinden istifaya zorladı. Strauss'un Reich ile ilişkileri kuşkulu bir duruma girdi 1936 Berlin Olimpiyatları için bir marş besteledi, tiyatro afişlerinde ön planda yer aldı, ama yavaş yavaş yalnız kaldı. 1943'te İsviçre'ye gitmek istediğinde kendisine pasaport verilmedi. 1944'te de, partılılerin onunla ilişki kurmaları yasaklandı

Furtwaengler'in Teslim Oluşu

Furtwaengler olayı daha da anlamlıdır; çünkü, ünlü yönetici Berlin Filarmoni Orkestrası'nı ve Alman müzik yaşamını kurtarmak ıçin, nazizmin boğucu baskısına uğramakla kalmamış, aynı zamanda ırkçı ve siyasal kıyıma karşı mücadele etmeye çalışmıştı. Onun ıçın bunalım, 1934-1935 yıllarında başladı. O tarıhlerde Hindemith'in *Mathis der Maler*'inin (Ressam Mathis) temsil edılmesi ıçin girişim-

Nazizme düşman olan ve Macaristan diktatörlük rejimi Hitler'le pakt yapınca, ülkesini terk eden Macar besteci Bela Bartok'un 1934'te çekilmiş bir fotoğrafı.

Yurdundan göç etmek zorunda kalan Avusturyalı besteci Arnold Schönberg'in 1910'da yaptığı "Eller" adlı tablosu.

lerde bulundu. Bu amaçla *Deutsche Allgemeine Zeitung*'un 25 Kasım 1934 tarihli sayısında bir makale yayımladı; Hindemith'in Yahudilerle işbirliği yaptığı için suçlanmasını kabul etmeyerek, onu savundu. Furtwaengler, yazısını şöyle bitirmekteydi: *"Siyasal jurnalciliğin bütün müzik alanını işgal etmesini kabul edersek, bu tür sistemler bizi nereye götürür?"*

Buna, Goebbels (ya da Göbbels) bizzat ve hemen yanıt vererek hem Hindemith'e hem de Furtwaengler'e saldırdı. Furtwaengler, bütün görevlerinden istifa etti. Ne var ki, ertesi yıl, "Alman sanatına bağlılık" konusunda bir yanlış anlamayı (!) öne sürerek nazilere boyun eğdi; onlar da, ünlü müzik adamının "nahoş yanlış anlamayı"

kabul ettiğini bütün dünyaya duyurmaktan büyük mutluluk duydular. Hitler, Furtwaengler'le tokalaştı ve bu tarihsel barışmayı (!) gösteren fotoğraflar bütün dünyaya yayıldı.

Bu öykü 1937'de Salzburg'da acı bir biçimde son bulacaktı. Toscanini, Furtwaengler'in Avusturya'da, Salzburg'da bulunuşunu bir "skandal" olarak niteledi. Furtwaengler, meslektaşı Toscanini'den açıklama istemiş, o da kendisine, *"bir orkestra yöneticisinin hem özgür bir ülkede, hem de bir köleler ülkesinde halkın karşısına çıkmaması gerektiği"* yanıtını vermişti. (Avusturya, henüz naziler tarafından istila edilmediği için Toscanini 'özgür ülke' demekteydi.) Toscanini, *"Bu zamanda bir sanatçı şu ya da bu ülkede, bu durumda ya Bayreuth'te ya da Salzburg'da karar kılmayı bilmelidir"* diye düşünmekteydi.

Ertesi yıl böyle bir seçme yapma olanağı da kalmadı. Avusturya naziler tarafından işgal edilerek III Reich'a katıldı. Yahudiler ve liberal görüşlüler ya kaçtılar ya da kendilerini toplama kamplarında buldular. Viyana Filarmoni Orkestrası'nda ayıklama yapıldı; Gustav Mahler'in Rodin tarafından yapılan heykeli Opera fuayesinden atıldı. Bu arada, Gustav Mahler Caddesi'nin adı Maestri Cantori Caddesi olarak değiştirildi. Yayımlarıyla ve okuluyla ünlü Universal yayınevi "Arileştirildi." Webern ise yalnız kalarak, sessizce savaşın sona ermesini bekledi.

Goebbels'in birkaç yıl önce açıkça belirttiği siyaset, böylece, bir başka Avrupa ülkesine yayıldı: "Yeni Almanya'nın doğuşuyla, liberal demokrasinin anladığı biçimdeki sanat dönemi kesinlikle kapanmıştır." Ne var ki, bu kapanış hiçbir yeni açılış getirmedi. Naziler, Wagner'ci büyüklük hastalığını örnek almışlardı ama, bunun yeni bir üslup olarak benimsenmesi olanaksızdı.

Aslında, nazilerin bir türlü anlayamadıkları bir çelişki söz konusuydu. Buna göre, Wagner'den yeni okullar doğmuştu. Mahler'den Webern'e uzanan bu okullar, III Reich döneminde "soysuzlaşmış" damgası vurulan sanatın sağlam gövdesini oluşturuyorlardı.

Bu mantıksal doğuşu kabul etmeyen Alman sanatı, her türlü süreklilik olanağını kapatıyordu. Goebbels ise, boş yere, "zamanının büyük dehalarını" beklemekteydi. Oysa böyle dehalar nazi Almanyası'nda henüz ortaya çıkmamışlardı, hiçbir zaman da çıkmayacaklardı. On iki yıllık III. Reich kesinlikle verimsiz oldu: Müzik geleneğinin böylesine zengin olduğu bir ülkede, tek sessiz dönemdi bu belki de

Feodor Şalyapin, Verdi'nin "Don Carlos" operasında Felipe II rolünde görülüyor.

Yaratıcılık ve Konformizm

Rusya'daysa 25 Ekim 1917 akşamı *Aurora* kruvazörü, Kışlık Sa-

Weill ve Brecht'in "Die 7 Todsünden" operası partisyonun kapağı.

rayı topa tutarken, Şalyapin, Narodni Dom'da, Verdi'nin *Don Carlos* operasında Felipe II rolünü oynuyordu.

Kendisinin de anlattığı gibi patlamalar, çok yakından duyulmakta, figüranlar ve korocular kulise kaçışmaktaydılar. Nereye kaçacağını bilemeyen seyirciler salonda kaldı; birkaçı dışarı çıktı ve geri dönerek, tehlikeli bir durum olmadığını, obüslerin ters yöne düştüğünü söyledi. Bunun üzerine, top sesleri arasında gösteri yeniden başladı

Ertesi gün, hiçbir şey olmamış gibi gösteriler devam etti. İnanılır gibi değildi ama, savaşlar, açlık, ayaklanmalar arasında, deyim yerindeyse düzenli olarak oyunlara devam edildi. Hiçbir tiyatro kapılarını kapamadı. Tersine, tiyatro etkinliği ve seyircisi, olağanüstü biçimde artış gösterdi. Üstelik koşullar da en az o kadar olağanüstüydü. Isıtılmamış salonlarda soğuk korkunçtu. Hem müzikçiler, hem de seyirciler paltolarına sarılmışlardı, yüzleri açlıktan süzülmüştü, sahneleri ve kostümleri yenilemek

27 Kasım 1917'de Leningrad'da temsil edilen, Glinka'nın "Ruslan ve Liudmila" operasında rol alan sanatçılar.

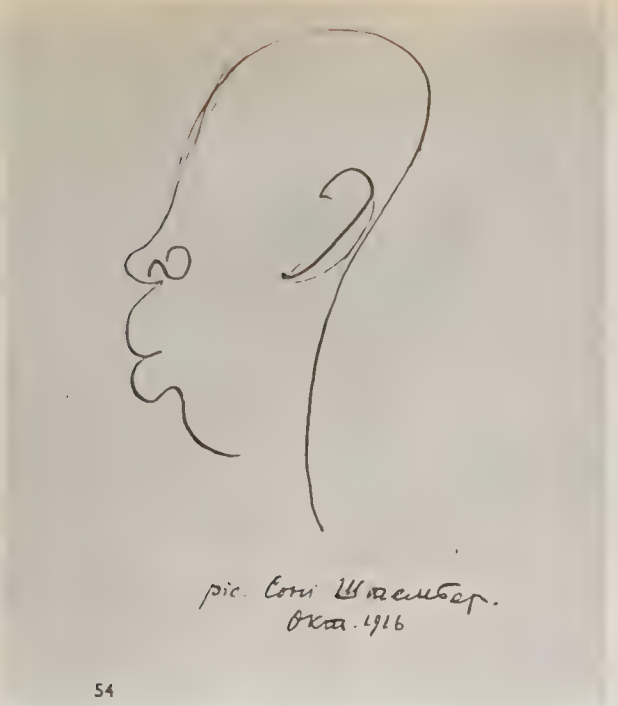
için malzeme yoktu, aydınlatma da yetersizdi. Ama yine de müzik yapılıyordu; hem de eskısinden daha çok.

Bu bakımdan Sovyet Devrimi, tarihin öteki büyük olaylarından farklıydı; Fransız Devrimi'nin en köklü anında söz vermiş olduğu şeyi gerçekleştirdi; eski düzeni yıkarak yoksul sınıflara eski patronların büyük ayrıcalıklarından yararlanacakları konusunda güven verdi. Rahatlık ve zenginlik, kuşkusuz, gelecekteydi; ama kültür hemen elde edilebilecek bir nimet olarak görülmekte, sanat, yukarı sınıflara yükselişi temsil etmekte, özgürlük, okumayı, dinlemeyi, görmeyi öğrenmekle başlamaktaydı. Sanatçı, midesi boş da olsa, karşısında anlamak ve katılmak isteyen bir seyirci buldu. Seyirci kötü giyimliydi, cahildi, ama İmparatorluk tiyatrolarının eski soylu sınıfı gibi ne bıkkındı, ne de sıkılmaktaydı.

Besteci Aleksandr Greçaninov, Moskova'nın çeşitli semtlerinde işçi çocuklarına ders amaçlı resitaller verildiğini anlatırken ders aralarında sanatçıların, ringa balığı ile siyah savaş yılları ekmeğinden oluşan küçük yemekle teşvik edildiklerini, armağan olarak da, evlerine un, bal ve ara sıra küçük bir parça şeker ve çikolata götürdüklerini söyler. Çok şanslı olan ozan Ivanov'a iki parça yakacak kütük verilmiş, o da komşular görmesin diye dairesine saklamıştır. Görüldüğü gibi konserler "verimli" olma yolundaydı.

Operanın Dönüşü

Bu koşullar altında, ilk dönemde Lunaçarski'nin buyruğunda olan Kamu Eğitimi için Halk Komiserliği, geliştirmekten çok örgütlemek zorundaydı. Girişimler kültür "gereksinimi"nin zorlamasıyla ortaya çıktı. Gerçek sorun zorunlu gereçleri bulmaktı. Her yerde yeni tıyatrolar, orkestralar, oda müziği grupları kuruldu. İlk yıllarda, eski toplumun gözbebeği olan opera gözden düşer gibiydi; ama kısa sürede proletaryanın, melodramı "sabıklar" kadar sevdiği anlaşıldı. Stanislavski, Nemiroviç-Dançenko ve Meyerhold gibi rejisörler, sahne düzenleyicileri, organizatörler, operayla ilgilendiler, eski ve ünlü tiyatroların yanında, "deneme tıyatroları" çalışmaya başladı. Aynı zamanda, orkestralar çoğaldı ve görevleri genişledi: Filarmoni orkestraları ortaya çıktı. Bunlar konserle yetinmeyerek oda müziği geceleri düzenlediler, kitaplıklar açıldı, konferanslar verildi, ya-



1916'da Sofia Stember tarafından yapılmış olan ve Rus bestecisi Prokofyev'i konu alan bir eskiz.

yın yapıldı. Kısa süre içinde, her kentin tiyatrosu,filarmoni orkestrası oldu ve günden güne gelişen bir çalışmaya koyuldu: Zor koşullarda geçen 1918-1919 kışında, Petersburg Devlet Orkestrası'nın 96 konser verdiğini anımsatmak yeterli olacaktır. Bu sayıya okul,vb. yerlerde verilen gösteriler katılmamıştır.

Böyle bir çaba, çalgıcıların sayısının günden güne çoğalmasını gerektiriyordu: Bu gereksinimi ulusallaştırılan ve üniversite düzeyine yükseltilerek yeni kürsüler açılan konservatuvarlar karşıladı. Kısacası, o çağın özelliği, tam ve gerçek bir "kültür patlaması"ydı Özellikle, müzik alanında genişleyen bu patlamanın nedeni açıktı: Edebiyat, hiç değilse, bir okuma yazma temelini gerektirir;oysa müzik, tıpkı tiyatro gibi, eğitilmemişlere doğrudan doğruya seslenir Bununla birlikte, sorun bu yolla kendiliğinden çözümlenmemiş, tersine, örgütlenme ve üretim alanına kaymıştı: Kültürü yaymak iyi de, hangi kültürü yaymalıydı? Seçenek, kısa sürede kendini kabul ettirdi; çünkü devrim, düşünce dünyasını da kısa sürede altüst et-

Şostakoviç'in "Sosyalist gerçekçilik" adına suçlanan yapıtı Mtsensk'in "Lady Macbeth"inden bir sahne.

Pekin Operası'nın 1964'te Milano'da, Palolido Tiyatrosu'nda verdiği gösteriden bir sahne.

tı. XIX. yy'da ılışkı köklü olmuştu ama, pek de aracısız olduğu söylenemezdi. Sanatçılar yeni düşüncelerin ileticisi haline gelmiş ve bireysel bir tutumla, mücadeleye öncü kılığında pek ender katılmışlardı. Rus Devrimi, bütün toplumsal ılişkileri altüst ederken, sanat üreticilerini, mücadeleye ılk sorumlu kişiler olarak sürükledi. Komünizmi beğenmeyenler ve bu yeni düzenden korkanlar bıle, yurt dışına göç etmemişlerse, ülkedekı düşünce ve gırişım mayalanmasının çekiciliğine kapılmışlardı. Bu mayalanma, yeni bir dünyanın doğuşuna eşlik etti. Yeni seyircinin çokluğu, "müzik-edebiyatla" sınırlı soylu çevreden çıkarak mılyonlara seslenme olanağı, Chagall gibi bir ressam, Glazunov gibi bir müzisyen, Meyerhold gibi bir tiyatro adamı, hatta Kusevıçkı gıbi milyarder bir orkestra şefi ve Blok gıbi bir ozan ıçın son derece ilgi çekıcı bir durumdu.

Halk Kültürü

Sanatçı böylesine değişik bir seyırcı-okuyucu topluluğu ıçın değışık bir kültür sorunuyla yakından ılgılenmelıydı. Bu olanaklıydı ve olanaklı olduğuna göre "devrımcı kültür" ne olmalıydı?

Günümüzde bile ateşli tartışmalara kaynak olan bu soru, Rus geleneğinde köklenmesi bakımından birbiriyle uzlaşmaz karşılıklar buldu. Bir yanda, popülistlerın mıras çıları, yalnızca halkın ürettiğı sanatı geçerlı saydılar. Öte yanda "kültürlü" sanattan yana olanlar, o zamana kadar kültürün dışında kalmış olan halkın, kültürü en yüksek düzeyde edinmesini savundular. Bırıncıler sınırları kapamak, ıkıncılerse bu sınırları Batı'nın etkısine açmak eğılımindeydiler. Büyük Petro'dan o döneme kadar iki eğılım arasındaki çatışmanın değişmeden kaldığı söylenebılir. Ama, çatışma hiçbir zaman böylesine şiddetli olmamış, kıtleleri bu ölçüde ılgılendırmemiştı. Çatışma alanlarında (artık bütün ülkeydi bu çatışma alanı) bır devrimci folklor doğdu. Bu folklorda, sosyalizmin geleceği konusundaki inançla, eskı patronlara ve onların Avrupalı destekçilerine duyulan kin, ezelı temalar olan sevgi, ölüm ve yuva bırbırıne karıştı. Bu hüzünlü ve yergılı şarkılar ağızdan ağıza dolaştı ve bunları yazan bıri varsa, adı gizli kaldı.

Üstte, Çin Devrimi de Rus Devrimi'nden pek farklı bir görünüş taşımaz. Bu ülkede de ilk aşamayı, eski Çin müziği mirasının yeniden kazanılması ve kitlelere yayılması oluşturur. Resimde, Pekin Operası'nın temsil ettiği "Beyaz Yılan"ın, Yeşil kadın kiştiliği görülüyor.

Dolbin'in yaptığı besteci Janaçek'i konu alan bir desen görülüyor.

ladılar. Devrimin ilk yıllarında "burjuva" mirasının savunucuları da, bu mirası ortadan kaldırmak isteyenler de, kısıtlama eğilimiyle savaştılar, ama "sosyalist gerçekçilik" etiketi altında yeniden ortaya çıktığı sürece bunu alt edemediler.

Aslında her iki grup da değişik biçimlerde Batı yanlısıydı. Mayakovski'nin önderliği altında toplanmış fütüristler, geleneksel kültürün bozulduğu ve tükendiği görüşüyle, Avrupa fütürist akımlarına katıldılar. Ilımlılarsa, Lenin'in, yeni dünyanın kuruluşunda eskisinin teknik başarılarını kullanmak istediğini dile getirdiler: *"Kapitalizmin bize bırakmış olduğu bütün kültürü almalı ve onu sosyalizmin kuruluşunda kullanmalıyız. Sanatı ve tekniği, bütün bilinci ve sanatı almalıyız. Bunlar olmadan komünist toplum yaşantısını kuramayacağız."* dediler.

Sanatta bir "ılımlı" olan Lenin, kendini modern sanattan anlamayan bir "barbar" olarak tanımlar. Ama aynı zamanda her tür aşırılığı frenler ve devlet gücünün bir o yana, bir bu yana atılmasını önler; çünkü *"kültürel sorunlar siyasal ve askeri sorunlar kadar hızlı çözümlenemez"*; bu sorunlar "direnç, dayanma ve sistem" isterler. Lenin'in böyle "ılımlı" oluşu, canlı bir tartışma, sürekli bir düşünce karşılaştırması sağladı. Bu durum, en az on yıl süreyle Sovyet dünyasını, o güne kadar görülmemiş bir entelektüel açıklık havası içinde, bir girişimler ve keşifler potası haline getirdi.

Nep Dönemi

Yeni İktisat Siyaseti (N.E.P.) dönemi, ülkeye bir ölçüde normallik getirdiği gibi, Batı'yla temasları özendirdi. Proletkult'un ardılları Proleter Müzik Birliği'nde (R.A.M.P.) yer alırken, moderncilerler Çağdaş Müzik Birliği'ni kurdular. Bu birlikte, açık eğilimli besteciler ve müzikologlar mücadele ettiler: Miaskovski, Asafev, Solertinski, Knipper, Belyovyev ve daha sonra Paul Lamm, vd. Çağdaş Avrupa sanatının tanınması ve en büyük temsilcilerinin Rusya'ya getirilmesi bu kişiler sayesinde oldu. Batı'da tutucu burjuva kitlesince ıslıklanmış müzikçiler, Sovyetler Birliği'nde alkışlandılar. Ülkede kültürsüz, ama meraklı ve yeniliklere açık bir seyirci kitlesi buldular. Yurt dışına göçen Stravinski ve Batı'ya yerleşmiş Prokofyev'in kendi yurtlarında Schönberg, Berg, Kremek ya da Fransız "Altılar" grubu kadar başarılı turneler yapamamış olmaları ilginçtir.

1926'da Milhaud, S.S.C.B'ne gitmişti; böylesine anlayışlı çalgıcılar, olağanüstü dinleyiciler, müzik sevgisi ve gençlerin yorulmak bilmez merakı karşısında şaşırıp kaldı. Aynı tarihlerde Bruno Walter, Leningrad'ta bir konser yönetti; geçmişin anıtlarıyla "şimdiki kişileri, geleceğe yönelik bakış ve düşünceyle yeni bir düzen kurmaya çalışanları" karşılaştırarak, coşkunluk verici şeylere tanıklık ettiğini belirtti: *"Büyük kültür ve eğitim tasarılarından söz edildiğini duyuyordum. Bu konuda çaba gösterenler, tuttukları sanat yolunda dünü ve daha büyük bir ateşle eğitilmiş bugünü yanlarında buluyor ve destekleniyorlar."* İtalya'da Casella, faşist *La Tribuna* gazetesinde, S.S.C.B'nde "bütün ülkeyi dev bir halk kültürü koşusuna dönüştüren" bir kültür atılımından şaşkınlıkla söz etmekte, bunu geçmişe oranla bağışlanabilir bir "aşırılık" diye nitelemekteydi.

Wozseck'in ilk sahnelenişi için 1927'de Leningrad'a giden Alban Berg, bu kadar çok tanındığını, tutulduğunu görmekten hayrete düştü. *"Adım ve operanın adı, koskocaman harflerle her sokağın köşesine, her tabelaya, her afış yerine yazılmıştı"* diyen Berg, *"bu bana Leningrad'ta düzenlenecek bir galanın, yalnızca birkaç uzmanı ilgilendiren bir iş olmadığını anlattı. Alışık olmayan için, bütün bir büyük kentin gösteriye böylesine katılması doğrusu başlangıçta kaygılandırıcıdır. (...) Ama sonra, yapıt olağanüstü biçimde yorumlandı halk ve eleştirmenler çok mutluydu. Onura kaldırılan kadehler Arnold Schönberg'e, yaşayan bütün bestecilerin hocasına şan, şeref sesleriyle çınladı"* diye sürdürür izlenimlerini.

Bu coşkulu etkinlik, olağanüstü ölçüde geniş bir dinleyici kitlesince desteklenince, acil bir sorunu yeniden ortaya çıkardı: Sovyet repertuvarı sorunu. Yeni yapıtlar bulunmadığından eskiler yeniden düzenlendi; bu dönemde, yenilikçilerin etkisiyle *Tosca*. *Toplum için Savaş* adı altında siyasal bir biçim aldı. *Die Hugeno Hen* (Huguenot'lar) *Dekabristler* kılığına girdi; *Rienzi* ve *Don Giovanni*'ye yeni metinler bulundu; bu arada, *Karmen*; *Karmencik* ve *Asker* oldu. Bu öncü düzenlemeyi Memiroviç-Dançenko ikilisi gerçekleştirmişti. Bu tür girişimler günümüzde, bazı tutucu

"*Proletkult*" gibi anlamlı bir ad verilmiş bir örgütte toplanan yeni popülistler, proleter kaynaklı kültürün değerini bu temel üzerine kuramlaştırdılar ve sanatçının görevini derleme, örgütleme ya da devrimci kültürün kullanılmasıyla sınır-

Macaristan'da, Bartok'un uyumlu bir ustalık taşıyan çalışmaları bir yana bırakıldı. Bela Bartok, 1902'de çizilmiş bir karikatürde görülüyor.

Pekin Operası'nın Palolido Tiyatrosu'ndaki gösterisinden bir sahne.

müzikçilerin inandığının tersine hafifletilmiş bir bağnazlık ürünü değildi. Mayakovski'nin eski içerikleri ve geleneksel biçimleri yıkma eğilimini taşımaktaydılar. O tarihlerde ve büyük güçlüklerle devrim temalarına yaklaşım başladı. Tarihsel konular, devrimci folklora (Paşçenko'nun *Asi Kartal*'ı; Zoloratev'in *Dekabristler*'i), ya da modern bir anlatıma (Lev Knipper'in *Kuzey Rüzgârı* veya Vladimir Deşevov'un *Buz ve Çelik*'i) eklendi. Aynı eğilimler balede çalışmaların yoğunlaştırıldığı senfoni alanında, iç savaş (Saporin'in *Senfoni*'si) ve Lenin'in Ölümü (Krein'ın *Ağıt*'ı) gibi konularla güç kazandılar. *Budionıy Marşı, Enternasyonal Marşı*, vb. bu eğilimi taşıyan ürünlerdi.

Batı'da da ün kazanan *Çelik Dökümhanesi* (Mosolov'un yapıtı) dahil bütün bu ürünlerden günümüzde artık pek söz edilmemektedir. Bununla birlikte geçmişin başyapıtlarının yanı sıra, yeni müziğin ortaya çıktığı iklim canlılığına tanıklık ederler. Bu akım olmasa, Şostakoviç gibi bir müzisyenin ortaya çıkması anlaşılmaz bir şey olurdu. Şostakoviç, 1926'dan günümüze kadar, Sovyet müziğinin bütün değişkenliklerini kendinde özetler.

1926'da Nikolay Malko, Leningrad Filarmoni Orkestrası'yla *Birinci Senfoni*'yi sundu. Yapıt yirmi yaşlarındaki bir çocuğu, uluslararası üne kavuşan bir besteciye dönüştürmekteydi. Mahler, Hindemith ve Berg'in yorumları, genç müzikçinin uluslararası "öncü" ortamda ilerlediğini gösterdi. *Ekime Adama* ve *Bir Mayıs Senfonisi* diye adlandırılan ikinci ve üçüncü senfoniler, bu görüşü güçlendirdi. Bu yapıtlarda öncü anlatım, siyasal tematiğin hizmetine girdi. Mayakovski'nin *Tahta Kurusu* adlı yapıtını müziklendiren *Burun* operası da siyasal izler taşır. Adı geçen operada, nota yazısının çağdaşlığı, bürokrasiye karşı yerginin sertliğini vurgular.

Burun 1930'da yazılmıştı. İki yıl sonra, Proleter Müzisyenler Birliği (R.A.M.P.) ile moderncilerinki (A.C.M.) dağıldı: Bunların yerine *Sovyet Bestecileri Birliği* kuruldu Bu birlik, başka yayınların yanı sıra *Sovyetskaya Müzika* (Sovyet Müziği) dergisinin yayımcısıydı. Derginin Ocak 1933 tarihli ilk sayısında, şu başlığı taşıyan bir makale yayımlandı: *"Sosyalist gerçekçiliğin müzikle ilgili sorunları üzerine."*

Her Şey Devlette

Ülkenin siyasal durumuna ve mutlak iktıdarın Stalin'in eline geçişine, köklü bir değişiklik eşlik etti. Edebiyat kesiminde olduğu gibi müzik kesiminde de, dönüşüm yavaş yavaş oldu. Yazarlar Birliği'nde olduğu gibi, Müzisyenler Birliği'nde de, tartışma canlılığını korumaktaydı. Konu her zaman olduğu gibi, halk sanatıyla öncü sanatın karşılaştırılmasıydı. Değişen şey, yalnızca etiketlerdi (sosyalist gerçekçilik ya da biçimcilik). Biçimcilikten (formalizm) anlaşılan, ilk dinleyişte kavranamayan, ya da bir başlığı veya tanıtıcı programı olmayan şeydir. Değişen yalnızca iklimdi: 1920'lerde *"Batı sanatı yozlaşmıştır"* diyenler, yenilikçiler karşısında ağırlıksız bir biçimde yalnız kalmışlardı. Oysa, şimdi bunların arkasında, kendini açıkça terazinin bir kefesine koymamış da olsa, devletin günden güne büyüyen otoritesi hissedilmekteydi. Bu konuda anlamlı bir dizi olay da sıralanabilir. Ocak 1934'te Şostakoviç'in yeni operası *Mtsensk'in Lady Macbeth'i*, Leningrad'da büyük başarı kazandı ve iki yıl içinde yüz kez oynandı. Aynı yılın ağustos ve eylül ayları arasında, Moskova'da ünlü Sovyet Yazarları Birinci Kongresi toplandı. Kongrede Gorki, Radek, Buharin, Pasternak ve parti temsilcisi Jdanov, söz aldılar: Düşünce yelpazesi hâlâ oldukça genişti. Şubat 1935 te Besteciler Birliği, üç gün süreyle Sovyet Senfoniciliği'ni tartıştı. Tartışma açıktı ve içerikler sorunu oldukça açık bir biçimde ortaya konulmaktaydı. 28 Ocak 1936'da, *Pravda*'da, *Müzik Yerine Kaos* başlıklı bir yazı bomba etkisi yaptı. Yazıda Şostakoviç'in alkış toplayan

operası *Lady Macbeth, "anlaşılmaz ve kulakları sağır edici bir gürültü"* olarak niteleniyordu.

Sanatsal Ulusçuluk

Saldırının temeli başkaydı ve yapılı eleştirmekten öteye gidiyordu. Gelenek adına ve Şostakoviç bahane edilerek saldırılan şey, "öncü" sanattan çok uzak olduğu halde "yenilikçi" okuldu.

Ulusçuluk, sanatlara biçim ve içerik açısından belirli bir çizgiyi zorla kabul ettiren diktatörlükle birleşti: Sanat, hem propagandaya, hem de eğlenceye hizmet etsin diye en bilinene, en ilkele, daha doğrusu bayağı bir gösteriye indirgendi. Bu yüzden, *Lady Macbeth*'in sorunsal yapısı yıkılırken, Cerçinski'nin *Durgun Don* adlı yapıtının melodik şarkıları göklere çıkarıldı. Bu yapıt, Stalin'in onayladığı ilkel ve pitoresk bir folklora dayanıyordu.

Bu çerçevenin dışına çıkan her şey, saf dışı bırakılmalıydı: 1933'te Rusya'ya dönen Prokofyev'in balesi dört yıl süreyle engellendi ve bu süre sonunda da "sosyalist sanatın en büyük ürünü" olarak değerlendirildi. Tikon Şrenikov'un *Fırtınada*'sı bayağı bir sahte yurtseverlik gösterisi olduğu halde göklere çıkarılırken, Prokofyev'in *Simeon Kotko* (1940) operası repertuvardan çıkarıldı. Bütün güçleri bir ulusal cephede birleştiren savaş, kültüre karşı saldırıları erteledi; ama, bu saldırı 1948'de daha da totaliter biçimde yeniden başladı. Bu operasyonun mimarı, Jdanov'du. Jdanov, felsefe ve şiir alanlarından sonra, haklı olarak ün kazanmış bütün müzikçilere çirkin biçimde saldırdı: Şostakoviç ile Prokofyev başta olmak üzere, Haçaturyan, Şebalin, ünlü ve yaşlı Miyaskovski gibi bu sanatçılar, "biçimcilik"le ve "büyük Rus geleneğine ihanet"le suçlandılar. Stalin ödülleri aldıkları çağda bu müzikçilerin yapıtlarını övmüş olan eleştirmenler de, aynı biçimde suçlanmaktaydılar.

Lady Macbeth zamanında olduğu gibi, Jdanov'un saldırısı somut bir düşünceye dayanıyordu: Sanatı devrim sayesinde genel çıkara uygun bir olguya dönüştüren bir ülkede, sanatçıyla halk arasındaki anlayış ilişkisinin zorunlu olması Jdanov, hedef olarak en alçak düzeyde "rastlaşmayı"aldığı için, bu gerçek sorundan yanlış sonuç çıkarmaktaydı: Kutlayıcı ve buyurucu bir sanatın kurulmasında yararlı olabilecek kaba bir doğalcılık (naturalizm) düzeyiydi istediği. Bu doğalcılığa sahte folklor öğeleri başarısız biçimde karıştı. Böyle bir çevrede, ne Şostakoviç'in buruk alaylarına ne de Prokofyev'in bağımsız ve kültürlü yergilerine yer vardı. Meydan, önder için lirik deyişler üretenlere kalmıştı. Ve bu kişiler şan ve para toplamak için bu meydana coşkuyla atıldılar.

Müzik, çağımızda devrimin sürdüğü her alanda canlılığını sürdürür. Resimde, bir Afrika ülkesi olan Gine-Bissau'nun özgür bölgelerinden bir yerli, ilkel çalgısı eşliğinde şarkı söylerken görülüyor.

Müzikçilerin Yarım Gerçekleri

Bu bayağılık ırmağı, yine de, çok başka bir düzeyde yapıtların ortaya çıkmasını önleyemedi. Bu yapıtlar, sanat bunalımının yaygın olduğu bir müzik döneminde, Sovyet müziğinin yüksek düzeyini korudular. S.S.C.B'nde asıl kale, devrimci gelenekti. Amacından saptırılmış da olsa, kahramanlık yıllarının ideali bütünüyle yok olmamıştı. Bir müzikçiler kuşağı, daha iyi bir dünya inancıyla beslendi ve kitlelerle konuşmak için fildişi kulesinden çıktı. Şostakoviç *"İdeolojisiz sanat olmaz"* derken, Jdanov'culuğun eski ve yeni biçimler içinde sarstığı, ancak yok edemediği bir ilkeyi yinelemekteydi.

Sovyet dünyasında sanatçıyla toplum arasında "biçimcilik aleyhtarı" mücadelelerden sonra yaşamaya devam etmiş, "sosyalist gerçekçilik" öğretisine ulaşmış verimli bir ilişki bulunduğunu da bu arada, yinelemekte yarar vardır. Şostakoviç ve Prokofyev ayarındaki müzikçiler için, kendini halka anlatmak, günden güne büyüyen topluluklara seslenmek, değişmez bir zorunluluktu Jdanov ve onun gibi düşünenler bu istekleri rejim propagandası için kullandılar: Daha geniş içerikler ve anlaşılır dil ku-

Eski Çin mirasının yeniden kazanılması, yalnızca eski biçimlerin yinelenmesi değil, aynı zamanda da propagandaya uyarlanması demekti. Resimde, Çen-Çi-Kung'un, Mao Dzı-dung'un Uzun Yürüyüşü'nden esinlenerek yazdığı dramdan bir sahne görülüyor.

ramı, sanata ve kültüre yabancı amaçlara alet edildi. Çelişki ortadaydı ama, geçidin böyle yarıkapalı bırakılmasının nedeni de buydu: Kurtarılabilir olanı, müziği, direktiflere biçimsel saygı görünüşü altında kurtarmak olanaklı mıdır? İlkeyi kabul etmek ama bunun sonuçlarını yadsımak olanağı var mıdır?

Oyun tehlikeliydi; en büyükler bile, bürokratların gerdikleri dikenli teller üzerinde yürümek zorunda-ydılar. Hasta ve yaşlı Prokofyev yaşamının son döneminde büyük sıkıntılar çekti. Şostakoviç ise, aşırı demeçleri bırakmakla ve daha az konformist yapıtları uzun süre çekmecesinde tutmakla daha iyi direndi.

Akademizmle özgürlük kısıtlanmasını birleştiren ve siyasetin verdiği zararların hesabını yapmak bugün için zordur. Bununla birlikte, müziğin kendine özgü yapısı, sansürün gözüne daha az çarpan biçimleri sığınarak ürün verme olanağı, bu sanat dalını aşırı ölçüde "entelektüel gerileme ve azgelişme"den kurtardı.

Bu yüzden, tutucu Müzisyenler Birliği'nin başındaki Jdanov'un taraftarı Krenikov'un yarattığı baskı havasına ve Kruşçev'in belirsiz liberalizminin sona ermesine karşılık, Sovyet müziği, resmi akademizm örtüsü altında yaşamaya çalıştı. Sayısız güçlüklere karşın yeni bir müzikçiler kuşağı (Denisov, Volkonski, Silvestrov, Slonimski, Pyart, Grabovski) ortaya çıktı. Öğrenci dolu müzik okulları, bir kuflenmiş yorum geleneğine karşılık tiyatrolar ve konser salonları gelişti. Batı'yla ilişkiler yeniden kurulduı Kısacası, durum, çelişkiler sergiledi.

Yalnız, müziğin hangi çizgide

geliştirileceğine karar verme yetkisinin, ancak büyük bir bölümünün müzikçilerin elinde olduğu da kuşku götürmez bir gerçekti.

Doğu Avrupa ve Doğu

Sovyet kültürünün çelişkili görünümleri Doğu Avrupa ülkelerini önemli ölçüde etkiledi. Bu ülkelerden hiçbiri, Jdanov'culuğun sonuçlarından arınamadı ve birkaç yıl süreyle müzik kültürü, folklorun yüceltilmesine ve modernciliklе mücadeleye hizmet etti. Çekoslovakya gibi büyük geleneklere sahip bir ülkede, resmi kültür Janaçek'i gölgeye itti. Bunu, Dvorjak'ın derlediği *Tarla Çiçekleri* ile yetinmek amacıyla yapıyor, böylece her iki bestecinin de tarihsel durumunu bozuyordu. Macaristan'da Bartok'un uyumlu bir ustalık taşıyan çalışmaları, sessizce bir kenara bırakıldı. Günümüzde bu tür aşırılıklar yenilmiş, ama izleri kaybolmamıştır: Kültür yayılmıştır; çeşitli hükümetlerin cömertçe destekledikleri müzik kuruluşları uluslararası düzeydedir; ama özgün katkılar henüz pek az ve sakınımlıdır.

Stalin'cilik dalgasından sonra, yaşamını sürdüren kültürel oluşumuyla yalnızca Polonya'nın, Penderecki, Sirocki, Liutoslavski düzeyinde müzikçilerle Avrupa'da saygınlık kazandığı söylenebilir. Aynı biçimde Yugoslavya, oldukça geri bir durumdan yola çıkarak günümüzde klasik ve modern müzik festivallerinde belgelenen geniş ve ilginç bir olanaklar panoraması ortaya koymuştur. Sanatçı adları kabarık, üretim yoğundur.

Avrupa dışında, savaş sonuçlarının sömürgelikten kurtardığı bir başka dünya vardır. Bu dünyanın ülkeleri az ya da çok kanlı çatışmalar sonunda siyasal bağımsızlıklarını kazandıktan sonra, en az siyasal bağımsızlık sorunu kadar çetin olan kültür bağımsızlığı sorunuyla karşı karşıya geldiler. Sorun çetindi; çünkü, bütün bu ülkelerde (Asya, Güney Amerika, Afrika) yüzyıllar boyunca iki değişik kültür üst üste yaşamıştı: "Beyaz"larınki üstte, düşük koşullar içindeki "yerli kültür" altta.

Bu düzey farkı günümüze kadar süregeldi. Sözgelimi, hiç kimse bir gotik katedralin bir Buddha tapınağından daha "doğru" olduğunu, ya da, *Mahabharata*'nın Homeros şiirlerine oranla daha kaba olduğunu açıkça savunmaya cesaret edemez. Ne var ki, böyle bir düşünce biçimi, yalnız Avrupalılarca değil, ilgili halkların bir kesiminde de Avrupa-dışı müzik konusundaki davranışı vurgular

Pekin Operası'nın çağdaş bir devrimci tema üzerine gerçekleştirdiği "Kızıl Fener"den bir sahne.

Doğu dünyası araştırmacılarından Alain Danielou, Batı'nın propaganda makinesinin gücüyle altüst olmuş, Asya-Afrika kültürlerinin karşı karşıya bulundukları tehlikeyi vurgulamıştır: Radyo, televizyon, Avrupa ürünlerini kapsayan plaklar, çoğunlukla tüketim müziğinin niteliksiz ürünleridir

Batı kültürünün saygınlığına eşlik eden bu saldırı karşısında özgürlüğüne yeni kavuşmuş halklar, kendilerini taşralı ve "vahşi" hissetmekteydiler. Bunun sonucu, müzikle ilgili olarak "uluslararası sözlüğün büyülü sözcüklerini ulusal müziğe uygulayacak" orkestralara, yöneticilere ve bestecilere her ne pahasına olursa olsun sahip olmak isteğini yarattı. Aynı hükümetler radyoda, okullarda, yeni kurulan orkestralarda Avrupa sözlüğünü bütünüyle yabancı bir dile uygulayan, bir melez müziği destekleyerek işe karıştılar. Bunun örneğine Arap, Hint, Çin ve Japon filmlerinin büyük bir kısmında rastlanır. Danielou şu sonuca varmaktadır: "Doğu'nun her yeri iki ateş arasında kalmış; bir yanda, melezleşme sürecini ve kültür değişimini kışkırtan Batı kültürünün istilası; öte yanda, müziğin öteki sanat ve tekniklerle birlikte topluca kayboluşuna izin veren kaba bir yaşam düzeni".

Yeni Çin

Çin gibi eski bir uygarlık bile bu tehlikelerden kurtulamamıştır. Üstelik, burada siyaset ve sanat olaylarının birbirine karışması çelişkili sonuçlar doğurmuştur. Bunun taşıdığı önem, günümüzde çok belirgindir. İçine kapalı ve sürekli dönüşüm içinde bulunan bir ülkede müziğin bazı belirtilerle yetinmesi gerekir. Sosyalist rejimin doğuşunun bu alana da yeni bir atılım ge-

Pekin Operası'nın sahnelediği "Kaplan Dağının Fethi" adlı operadan bir sahne: "Dağa Çıkış".

tirdiğine, kültüre yeni bir yön verdiğine kuşku yoktur. Bu kültür, birkaç yıl süreyle S.S.C.B. ile yürütülen dostlukla çakıştı. Pekin Operası'nın Avrupa'daki ilk turneleri, Çin'deki yeni düzenin koruduğu olağanüstü biçimde üsluplaştırılmış imparatorluk sanatını gözler önüne serdi. Aynı zamanda, böyle bir yeniden doğuşun yanı sıra, yeni bir müzik türü yeşermekteydi. Bu müziğin temaları ve formülleri, Sovyet dünyası aracılığıyla filtreden geçirilerek geleneksel gövde üzerine aşılanıyordu.

Bütün bunlar, Kültür Devrimi ve Sovyet aleyhtarı tartışmayla şiddetli bir sarsıntıya uğradı; üstelik bu sarsıntılar çelişkili oldu: Bır yandan ayrım yapılmadan kapitalist olarak suçlanan bütün Batı kültürü kesinlikle atılıyor; öte yandan, melez sonuçlarıyla Batı çalgıları ve üslubu kabul ediliyordu. Çatışma terimleri, sanat sorunlarında şematik ve ilkel bir dilin benimsemesiyle daha da karanlık bir hal aldı. Çelişkili biçimde, Sovyet aleyhtarı tartışmaların doruğunda, Jdanov'cu üsluba benzer sert ve dokunaklı bir üslup ortaya çıktı. Operadaki arya sayısını sınırlamak isteyenler "aldatıcı bir hain" sayıldı. Bu arada Pekin Operası'nın müzik üslubu Mao'nun eşi Çiang-Çing'in önderliğinde değiştirildi.

Yeni Gerçekçilik

Çin'de yeni müzik, evrimini başta eski biçim ve yöntemlerin değişmezliğindeki kopmayla gösterdi Bu işlem Batı formüllerinin benimsenmesiyle gerçekleşti: "Yararlı olabilecek bazı Batı çalgılarının orkestraya alınması ve Batı müziğinin birkaç etkisinin kullanılmasıyla" gerekli değişim yapılmış oldu.

Bu tür bir karışımın bütünüyle farklı gamlara dayanan Çin müziğini özgünlüğünden yoksun bırakacağını anlayabilmek için, Doğu müziği uzmanı olmak gerekmez. Viyana Orkestrası'yla çağrılı olarak Çin'e giden ve orada bir Çinli besteciler grubunun yazdığı *Sarı Irmak* adlı piyano ve orkestra konçertosunu yöneten Claudio Abbado gibi bir uzman bu görüşü doğrular. Abbado, *Sarı Irmak*'ın müziğinin Çinlilerce Kültür Devrimi'nin ürünü sayıldığını belirtir ve şöyle der: *"Melodik açıdan sade ve hoş Çin temalarının bir karışımıdır. Ne var ki, bu konçerto, biraz Varşova Konçertosu'ndan (Addinsel'in yapıtı) biraz Rahmaninov'un konçertolarından ve Liszt'ten (...) esinlenerek geliştirilmiştir. Bununla birlikte, çalgılama bakımından piyanoya çok uygundur ve epik etkiler taşımaktadır."*

Tang Keh, Hong Yuan ve Jın Ming adlı üç Pekinli müzikçi hazırladıkları bir metinde müzik reformunun amacını şöyle açıklarlar: *"Kakofoniden ve yapı karışıklığından sıyrılarak, opera bakımından olumlu yiğitliği yücelten bir epik üslup yaratmak."* Sonuçta, epik büyüklüğe örnek olarak *Kaplan Dağının Fethi* operasını gösterirler: *"Yang Du Yong, 'Altınla Aydınlanan Dağlar' ve 'Yüreğindeki Güneş' şarkılarını okurken, orkestra, Doğu'nun güçlü biçimde patlayan notalarının bütün şiddetiyle ona eşlik eder. Güçlü ve görkemli müzik, böylece ideolojik ve sanatsal bir etki alanı yaratır: Cezbeye kapılan dinleyici, kendini Mao Dzıdung düşüncesinin ışıklarına gömülmüş, ölçüsüz bir güce yakalanmış hisseder."*

Özetle bir tür "Çin sosyalist gerçekçiliği" yaratıldığı söylenebilir. Bu gerçekçilik de aynı propaganda ('normal yararlı propaganda') amacını taşır ve daha çok Rus sosyalist gerçekçiliğinin tarzını kullanır. Bununla birlikte, bu akımın yanında Abbado'nun söylemek istediği gibi, Batı'nın modernlerinin incelenmesinde derinleşen bir başka grup vardır. İncelemeye oni kiseslilik *(dodekafoni)* dahildir. Batı müziğinin, "burjuva" Beethoven den Grieg'e doğru kısa bir açılma döneminden sonra, hangi sonuçlarla suçlandığı bilinememektedir

Çin'den Kuzey Vietnam'a geçildiğinde, benzer bir gerçeğin çok farklı görünümüyle karşılaşılır Orada da bir "melezleşme" tehlikesi vardır; ama kültür çabası ve savaş koşulları, tipik köylü folklorunu canlı tutmuştur. Kuşkusuz, devrim dönemlerinin tipik güncelliği benimsenerek, şarkılar yeni dörtlüklerle sürekli zenginleşmektedir; ama, Fransız ya da Amerikan ritimlerinin etkisine karşılık, müzığın temeli değişmez. Bu temel, bir "Vietnam okulu"nun ve Ulusal Konservatuvar'ın etkinliklerini, bombalara karşın, devam ettirdiklerini ortaya koyar

Küba'nın Özgürlüğü

Özellik taşıyan bir başka duruma, Küba'da rastlanır. Bu ülke sosyalist özellikli bir devrimi tamamlamış tek Amerikan ülkesidir Bu nedenle ve Rusya'yla sıkı ilişkilerden ötürü S.S.C.B'nin kültür siyaseti Kübalılar için çekici bir örnek olabilirdi. Kültürle birlikte ulusal bir dil arayışına doğru halkın itilişi (bu bütün özgürlükçü devrimlerin özelliğidir), yığın kültürünün olumlu görünümüyle Rus örneğinden güç almıştır kuşkusuz

Bu bir yana, Küba müziği bir özgünlük içinde gelişti. İspanyol ve Afrika-Küba mayasıyla beslenmiş gerçek halk şarkılarının yeniden keşfedilmesi, başlıca bilimsel kuruluşlara ve sanat yaratımlarına

Bir Afrika ülkesi olan Angola'da bir M.P.L.A. (Angola Halk Kurtuluş Hareketi) komutanı, ülkenin özgür bir bölgesinde halkla birlikte şarkı söylerken.

1961'de Küba Kampanyası sırasında, doğaçtan şarkı söyleyen sanatçıların yer aldığı bir açıkhava gösterisine katılan bir grup.

yaşam verdi. Okullar, enstitüler ve Havana Filarmoni Orkestrası gibi daha küçük çapta topluluklar doğurdu.

Küba'da da, kısa sürede, "kültürlü" yapıtla, folklor arasındaki ilişkiler sorunu ortaya çıktı. Luigi Nano gibi sanatçıların sık sık Küba'da çalışmaları, "öncü" müziğe doğru bir itiş yarattı. Buna, kültür geriliğine karşı mücadele çerçevesinde yer alan popüler müzik etkini de eklenmelidir. Sonuç olarak Juan Bianco'nun elektronik müziğinden, popüler toplulukların ilginç bir bütünlük ilişkisi içinde ortaya koydukları folklorik buluşlara kadar her tür mayayla zenginleşmiş bir müzik dünyası ortaya çıktı.

Çin, Vietnam ve Küba'dan her biri, değişik biçimde olmak üzere, günümüzde devrim durumlarının ileri noktalarını oluştururlar. Afrika-Asya dünyasının geri kalan bölümü bu melez panoramaya az ya da çok tek biçimli olarak katıldı. Bu melez müzikten, daha önce, Danielou'dan alıntılar yaparak az da olsa söz etmiştik. Hindistan gibi, hıç değilse tiyatro ve dans kesiminde eski üslupları korumak için belirli bir çabanın gösterildiği ülkeler de vardır. İran gibi bazı ülkeler, bu "egzotik" folkloru aristokratik görünüşlü bir düzenlemeyle birleştirdiler

Bunu yaparken, feodal bir dünyanın tam ortasında, geleneklere aykırı "öncü" müzik festivalleri düzenlediler. "Batılı" orkestralar kurarak ve melez "besteleme" girişimlerini teşvik ederek "gelişmiş" görünmek isteyen bazı ülkeler, bu uygulamayla saygınlık siyaseti yaratmaya çalıştılar. Sözü edilen besteler, Batı'nın, biçimsel ölçütleriyle ulusal temalarından kaynaklanıyorlardı

Doğu'dan Batı'ya

Son olarak, öteki alanlarda olduğu gibi müzik alanında da Batı'yla doğrudan rekabete girişen Japonya olayını inceleyelim. Günümüzde Japonya'nın Avrupa ve Amerika'yla yarışacak değerde orkestraları yanında, "öncü" dilini benimsemiş ve kısmen ulusallaştırmış çok sayıda müzikçisi vardır. Yüksek nitelikli birçok Japon müzikçisinin artık Atlas Okyanusu'nun her iki yakasındaki topluluklarda çalışması, bu olayı daha güçlü biçimde kanıtlar. İlişki gözle görünür biçimde çift anlamlıdır. Gerçekten de, "no" ve "gagaku"ların müzikli tiyatro geleneğinin birçok özellikleri terk edilmiş ve Batı üslubu üstün tutulmuştur

Avrupa müzik uygarlığının Üçüncü Dünya üzerindeki etkilerini temel çizgileriyle gördükten sonra, Avrupalı müzikçileri Doğu sanatında örnek ve destekleyici parçalar aramaya iten ters akımı belirtmek de, incelenen panoramayı eksik bırakmamak açısından önemlidir. Bununla, burada yalnızca yüzyılın başında, Asya'nın "yeni sanat" tarafından keşfedildiğinden söz etmek değil, aynı zamanda, Doğu ile Batı'nın günümüzdeki öncü müziği arasındaki oldukça ince bağları konu edinmek, anlatılmak istenmektedir. Özde estetik olmaktan çok, siyasal olan bir ayrıma uygun olarak, bu bağlar ıkı yöne gitmektedir

Sol görüş içinde "çaba gösteren" müzikçiler, yüzyılımıza özgü tonalite üstünlüğünü, Avrupa'nın kendi sınırları ötesine, bu tonaliteyi hiç tanımamış ülkelere doğru açılışına bağlarlar Avrupa'nın dünyanın merkezi olarak kavranışının ve sömürge durumundan çıkan dünyayla hem kültürel, hem siyasal bir ilişki kurarak sınırları aşma çabasının üstünlüğü buradan gelir. Karşı taraftaysa, Amerikalı John Cage'in izleyicileri bulunmaktadır. Kavramsal öncülerini topluca yadsıdığı Batı kültüründen düşkırıklığına uğrayan J Cage, Zen felsefesine ve Asya düşüncesinin öteki dönemlerine yaklaşır

Kısacası, Gauguin'in yaptığı gibi Tahiti'ye yeni bir kaçıştır bu; ama bu kaçış, çok daha köklü ve geriye dönüşsüzdür. Bunalımın çemberi böylece tamamlanır: Doğu'ya "ihraç edilen" bunalım, Batı'ya dönmekte ve bir vahşet tablosu değil, belirsiz bir entelektüel istilanın kanıtını sunmaktadır. ●

Devrimler ve Sahne Sanatları

Rus Devrimi'nde Tiyatro ve Sinema

1917 Rus Devrimi'nde sahne sanatları, sanat gösterileri arasında başlıca yeri tuttu. Bu doğal bir şeydi; çünkü sahne sanatları kolektif yaşama en çok bağlı, toplumsal koşullarla en yoğun ilişkisi olan bir anlatım biçimiydi. Üstelik Rus tiyatrosu ünü Batı Avrupa'ya yayılan, güçlü bir dramatürji, yönetim ve dekor döneminden yeni çıkmıştı. Sorun, teknik düzeyi oldukça yüksek bir aracı yeniden ele almak ve buna yeni devrimci konular ve görevler yüklemekti. Sinemaya gelince, bu sanat dalı da Çarlık Rusyası'nda belirli bir gelişme göstermiş, olumlu sonuçlar elde etmişti Lenin'in bu yeni sanatın olanaklarını kavramasıyla ve Kuleşov, Pudovkin, Ayzenştayn ve Dziga Vertov gibi olağanüstü sinema adamlarının ortaya çıkmasıyla, devrim, sinemayı kesin biçimde etkiledi: Bütün bu yapıt ve hareket bolluğu, Marx'çılık ve estetik, sanatçının kişiliği ve sıyasal görevi, partinin eğitimci işlevi ve duygunun özgür anlatımı arasındaki ilişkileri tartışan kuramsal düşünceye bağlanır Ekim Devrimi'ni hemen izleyen dönemde, üç ayrı eğilim birbiri ardınca ortaya çıkarak aralarında mücadeleye başladılar: *Popülizm, öncü sanat* ve *gerçekçilik*. Bogdanov'a bağlı olan *Proletkult* akımıysa özellikle Lenin'e ters düşmekteydi; Lenin'e göre proletaryanın görevi, feodal ve burjuva kültürlerinin en başarılı yapılarını izleyip, sınıfsal koşullandırmaları aşarak evrenselliğe varmaktı

"Öncü" akım değişik çeşitlemelerinde (*vortisizm; süprematizm*, vb.) hiç değilse üslup olarak, Batılı fütürizmin ve kübizmin ilk ürünlerinden esinlenmekteydi

Tiyatro: Metin ve Sahne

Özet olarak, "popülizm" akımı, devrimden hemen sonra uygulanmaya başlanan, her tür burjuva dramatürjisini ölmüş sayan ve bunların yerine *"samodejatel'nyı teatr"*ı (kendi kendini yöneten ya da kendi kendine yeterli tıyatro) yerleştirmek isteyen akım olarak tanımlanabilir. Bu akım meydanlarda ya da tarihsel yerlerde kıtle gösterisi ve "sözlü gazete" biçimlerinde gerçekleştırıldı. İlk kıtle gösterisi, Leningrad'da Vinogradov'un yönettiği *Otokrasinin Yıkılışı* (1919) oldu. Bunu, devrimin yıldönümünü kutlayan *Kanlı Pazar* (1920), Kızıl Ordu'yu öven *Barış Kılıcı, Komün'ün Yıkılışı* ve *Kurtarılan Emeğin Esrarı* izlediler. 1920 yılı bu tür tiyatronun en etkin yılı oldu ve gösterilere ünlü ressamlar, yazarlar, mimarlar, halk ve asker toplulukları katıldı. Ekim Devrimi'nin üçüncü yıldönümünde, bu tür gösterilerin en ünlüsü olan ve günümüze fotoğrafları ile en geniş betimlemeleri kalan *Kışlık Sarayın Ele Geçirilişi* sahnelendi. Oyun daha çok mimiklerle veriliyor, gerek sözlü, gerekse müzikli korolarla açıklanıyordu. Dekor, "süprematist" türden panoları sergileyen "konstrüktivist" sahanlıklarla meydana getirilmişti. Gösteri, çeşitli oyuncu topluluklarını telefonla ya da ışık işaretleri ile yöneten ortak bir yönetmen topluluğu tarafından

ABD'li gazeteci John S. Reed'in "Dünyayı Sarsan On Gün" (Ten Days that Shook the World) adlı kitabı Ekim Devrimi'nin olaylarını açıklayan önemli yapıtlardan biridir. Resimde J.S. Reed'in kitabından uyarlanan ve 1965'te Moskova Komedi ve Dram Tiyatrosu'nda Yuri Liubimov yönetiminde sergilenen oyundan bir sahne görülüyor.

Maksim Gorki'nin, 1902'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski yönetiminde oynanan "Küçük Burjuvalar" adlı yapıtından bir sahne.

düzenlendi. Bu yönetmenler arasında Ayzenyştayn da vardı.

Bu arada, yeni Sovyet düzenine katılan başlıca sahne yazarları ve yönetmenleri, sözü edilen gösterilerin dışında, normal tiyatro salonlarında, yeni bir repertuvar ve yeni bir anlatım türü gerçekleştirebilmek için harekete geçtiler. İlk deneyimciler arasında, gerçekçiliğin öncüsü Maksim Gorki (1868-1936) ile "fütürizm"i devrimin hizmetine vererek toplumsal yapıların ve estetik biçimlerin aynı düzeyde yenilenmeden geçebileceklerini göstermek isteyen Vladimir Mayakovski (1893-1930) vardı. Yönetmenler arasındaysa başlıca görev, uzun süre Vsevolod Meyerhold'a (1874-1942) verildi. Meyerhold "öncü" akımın olumlu yanını temsil ediyordu ve birçok kez popülist radikalizmle ve ünlü şiir gelenekleriyle çatışmak zorunda kaldı. Bu üç akım arasında denge duygusu ve ince bir beğeniyle hareket etmeyi başaran Anatoli Lunaçarski, Lenin tarafından eğitimle görevli Halk Komiserliği'ne atandı ve bu görevini Stalin döneminin ilk yıllarına kadar başarıyla yürüttü. Aynı zamanda bir tiyatro yazarı olan Lunaçarski, siyasal çalışmalarının büyük bir bölümünü tiyatronun örgütlenmesine ayırmış, bu konuda birçok açıklayıcı ve yön gösterici incelemeler yazmış (*Tiyatro ve Devrim*) ve çağdaş tiyatro sanatçılarının tartışmalarına gereç sağlamıştır.

Gorki'nin tiyatro çalışmaları, yapıtlarının önemli bir bölümünü oluşturur ve öz olarak, Ekim'den önce ve Ekim'den sonra tiyatro için yazdıklarında büyük bir fark görülmez. Gorki, Marx'çı olmak için Bolşeviklerin iktidara gelmesini beklememişti: İktidara gelmeleriyle de kendine özgü Marx'çı görüşünü ve genel tarih anlayışını değiştirmedi. Gerek düzyazılarında, gerek tiyatro yapıtlarında Gorki'nin estetik temeli, Lenin'in *"Maddecilik ve Ampiriokritisizm"*inde (1909) bilimsel alanda açıkladığı bir kavramı Lukacs'ın sanat alanına aktararak tanımladığı gibi, yansıtmaya dayanır. Gerçeğin yansıtılması

Gorki'nin proleter çevreyi ele alan ilk öykülerinde, lirik bir temelden kaynaklandı; Brecht'in çok daha sonra Helene Weigel için sahneye başarıyla uygulayacağı *Ana*'da (Mat, 1907-1908) ideolojik ve devrimci bir kimlik kazandı; yaşlılık yıllarının romanlarındaysa (*Artamanovlar* [1925]; *Klim Samgin'in Yaşamı* [1927-1936]), yeni biçimlerle, Balzac ve Tolstoy türünde bir eleştirel gerçekçiliğe ulaştı: Başlangıçta sonsuz bir görünüm içinde hareket eden, sınıfsal koşullanmaları köy ve fabrika emeğinin yükünü taşıyan kuşkulu kişiler çıkar karşımıza; sonra özeleştirel bir atılımla, kahramanlık örneği olarak seçilen askerin, düşünürün ya da haksızlık kurbanının kişiliği ön plana çıkar. Bu evrim dilde de açıklanır. Dil, günümüzde banda alınmış denilebilecek olağan konuşmalardan ya da görüntülerin şiirsel gelişiminden, giderek, klasiklerin gücünü oluşturan biçim gücüne ve söz sadeliğine varacaktır. Bu ikinci gelişme döneminde Gorki için, eskiden beri yürüttüğü tiyatro denemeleri, metnin çeşitli düşünce ve eylem öğeleri çevresinde yoğunlaşması ve daha kesin bir öze varması bakımından değerliydi.

Gorki'nin tiyatro yapıtları, Çehov'un içtenlikli gerçekçiliğine yine gerçekçi, ama kasabada yaşayan burjuvaların sorunlarına pek bağlı olmayan bir repertuvar katmak isteyen Stanislavski'nin dileğinden doğmuştur. *Küçük Burjuvalar* (1902) ve *Ayaktakımı Arasında* (1902) ile kent yaşamı ticari, bürokratik emekçi ve lumpenproleter görüntüleriyle Rus sahnelerine girdi. *Küçük Burjuvalar*, iktisadi baskılar ve yanlış anlaşılan ideolojik etkiler altında, aile kurumunun çözülmesini konu eder. *Ayaktakımı Arasında* ise, toplumun sıfır derecesini canlandırır; iflas etmiş sanatçıların, "bohem yaşantısı" taraftarlarının, beş paralık soyguncuların, batmış ve saf bir köy uygarlığının son önderlerinin, kısacası ayaktakımının gelişmekte olan büyük kentin acımasız mantığı altında ezilişini sergiler. İlk yapıtta olayların ve davranışların ayrıntılı ve doğalcılığa (natüralizm) yönelen fotoğraf biçiminde verilmesi, gerçek dramatik bir yükselişi engeller İkincisindeyse (daha açık ve her çeşit kuraldan arınmış olduğundan) kahramanlardan sürekli olarak acı bir şiir, bir ağıt, ezilmiş ve gürültücü bir toplumun çığlığı yükselir. 1905'te yazılan (ilk başarısız sosyalist başkaldırmanın yapıldığı ve devrim panoramasında Lenin'in ön plana çıktığı yıl) *Sayfiyedekiler*'de, aydınların sorunları ve gerçeklikten idealist kopmaları ele alınır. Yine aynı yıl yazılan *Güneşin Oğulları*'nda, bu aydınlar emekçilerle karşılaştırılır. Gorki ertesi yıl iki yeni yapıt ortaya koymuştur: *Barbarlar* ve *Düşmanlar*. Mutlakiyetten liberalizme geçen Rus uygarlığının dönemsel bir görünümünü çizen bu yapıtları, *Sonuncular*, *Karşılama*, *Çılgınlar* ve *Vassa Jeleznova* (1910) izledi. *Vassa Jeleznova*, Gorki'nin, Eskiçağ tragedyalarını anımsatan en önemli tiyatro yapıtlarıdır: Aile reisinin ölüm döşeği başında toplanan aile, sönmekte olan bir dünyanın güçlü simgesidir. Gorki 1932'de, devrimci etkisi büyük olan iki yapıtla tıyatroya dönmüştür: *Egor Bulykov* ve *Dostoyevski ile Ötekiler*.

Vladimir Mayakovski 1908' de, gizli Bolşevik Partisi'ne yazılmış,

Maksim Gorki'nin, 1905'te Paris'te, Théâtre de L'Oeuvre'de oynanan "Ayaktakımı" adlı yapıtından bir sahne.

Devrimi destekleyen Rus tiyatro geleneği çok yetenekli sanatçılardan oluşuyordu. Resimde, bunlardan biri olan Maksim Gorki görülüyor.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneye konulan M. Gorki'nin "Ayaktakımı" adlı oyunundan bir sahne.

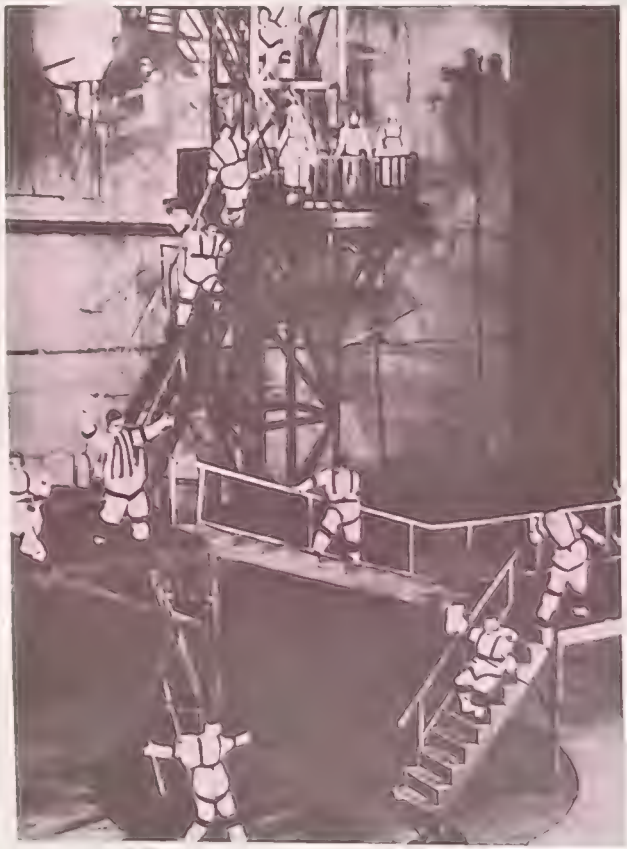
Vladimir Mayakovski.

yeraltı etkinliklerine katılmış ve daha devrimden önce, öncü ozan olarak tanınmıştı. 1912'de kübofütürist akıma katılınca, yalnızca edebiyat açısından değil ressam, oyuncu, afiş ressamı ve senaryo yazarı olarak da sanatsal biçimlerin yenilenmesine katkıda bulundu. 1919-1922 yılları arasında R.O.S.T.A'da (Resmi Telgraf Ajansı) çalıştı ve Fransa, Almanya ve A.B.D'nde bulundu. Doğrudan doğruya tiyatro oyunları yazmadan önce, şiir ve propaganda çalışmalarına, metinlerini seyircinin karşısında okuyarak ve halkı güldüren hokkabazca davranışlarda bulunarak tiyatroya uygun bir biçim verdi. Kendi adını taşıyan bir manzum dramını (*Vladimir Mayakovski*, 1913), yine kendisi, Petersburg'da Luna-Park tiyatrosunda yorumladı: Sahnede, yazarın çevresinde simgesel görüntüler, gülünç kişiler, mim sanatçıları ve korolar görünüyordu. Mayakovski'nin ilk tiyatro metni *Gülünç Esrar* (1918) devrimden sonra Meyerhold tarafından sahnelendi; dekorlarını da Maleviç çizdi. Oyunda, Batı kapitalizmini temsil eden on dört "arı" kişi ile emekçi sınıflarını temsil eden on dört "arı olmayan" kişi, tufandan kurtulup Kuzey Kutbu'na sığınır ve yeni bir "Nuh'un gemisi" ile, vaat edilmiş ülkeye doğru yola çıkarlar Kişiler maskelidir, hatta nesnelerin tasarımlarıdır; yapıtın bütünü, esprili ve canlı sözleri, şarkıları düettoları ve dansları ile öncü bir opereti anımsatır. Mayakovski bir dizi ikinci derece yapıttan (sözgelimi kendi şiiri *İyi!*'nin sahneye uyarlanması gibi) sonra *Tahtakurusu* (Klop, 1928) ile tiyatroya önemli bir oyun kazandırdı: Emekçi Prisypkin toplumsal bir aşama yapmak isteğiyle, bir berberin kızıyla evlenir. Düğün burjuva âdet ve beğenilerinin *bürlesk* bir canlandırılmasıdır Yangın evi yok eder, bütün konuklar ölür; yalnız güvey kurtulur, o da itfaiyeciler tarafından bir buz kütlesine çevrilir. Böylece bir uzun uyku dönemine giren Prisypkin 1979'da uyanır: Burjuva davranışları yeni toplumun insanlarına, gülünç ve anlaşılmaz geldiğinden, bir tahtakurusu ile birlikte, yok olan "zoolojik bir türün örneği" diye bir müzeye yerleştirilir. Şostakoviç'in müzikleriyle Meyerhold tarafından sahneye konan yapıtta, N.E.P'in (Lenin'in, savaş iktisadının kötü etkilerine ve ütopyacı kolektivizme karşı başlattığı 'Yeni İktisat Siyaseti') burjuvalaşmış dünyasının yergisi, komünist idealizme yüzeyde benzeyen, aslında soğuk, mekanik bir kurgubilim evreni olan geleceğin yergisiyle birleşmektedir. Mayakovski'nin son güldürüsü olan *Banya*'nın (Hamam, 1930) konusu da kurgubilimsel bir çıkış noktasından hareket eder. Yergi'nin hedefi bürokrasiye doğru kaydığından, burada Stalin döneminin yeni siyasal gerçeklerinin belirdiği görülür. Ciudakov adlı bir mucit, insanları geleceğe götürecek bir makine hazırlar. Deneyden sonra, 2030 yılından gelen "Fosforlu Kadın" belirir. Herkes makineye girmek ister, ama bürokratlar en iyi yerleri kaparlar. Ne var ki makine onları iter ve gerçek emekçilerle 2000 yılına doğru hareket eder. Alegori çok açıktır: Sovyet yaşamı devrimin buyruklarına, gerçek alınyazısına erişmek istiyorsa, bürokrasinin ağırlığından kurtulmalıdır Mayakovski ayrıca, sirk gösterileri, özellikle soytarı Lazarenko için librettolar yazmıştır. Genellikle her yaştaki çocuklar için eğitici bir yön taşıyan bütün yapıtlarında bu sirk duygusu yer alır. Şiirsel hayalgücü ve bunun yönetime getirdiği olanaklar, Marx'çı konular bir yana, Mayakosvki'nin dramatürjisini uzun ömürlü kılmağa yetmiş, özellikle Batı'da "öncü" kültür, yazarın genç yaşta intihar etmesinin etkisini duymuştur.

Görüldüğü gibi, ilk devrimci dönemin bütün "öncü" etkinliklerinin merkezinde Vsevolod Meyerhold'un adına rastlamamak olanaksızdır. Meyerhold, 1905'ten sonra doğalcı değil de üslupçu bir tiyatro anlayışının temsilcisi oldu. Bu yüzden, Stanislavski ona, kısa bir süre için Moskova Sanat Tiyatrosu'nda deneysel bir laboratuvar ver-

V. Mayakovski'nin "Tahtakurusu" adlı yapıtının 1920'de Moskova'da Meyerhold tiyatrosunda sahnelenişinden bir an.

di. Meyerhold, başlıca gösterilerini kadın oyuncu İrina Kommisarjevskaya için hazırlamıştı ve 1912'de *Tiyatro* adını taşıyan kuramsal incelemesi yayımlandı. 1917'de Lermontov'un *Maskeli Balo*'sunun bir yorumlanmasını düzenlediği sırada devrim patlak verince, Meyerhold tıyatroda devrimin resmi temsilcisi olmak, Marx'çılığın özünü, yeni tarihsel gereksinimlere göre değiştirilen kübofütürizmin özü ile birleştirmek istedi. Bir süre için, öncülüğün bu resmi biçimi başarı kazanır gibi oldu ve bu dönemde Meyerhold, Devrim Tiyatrosu'nu yönetti. Daha sonra, Lunaçarski'nin (aslında Lenin'in), "öncü"lüğü Sovyet sanatının bir arada yaşayan çeşitli yönlerinden biri sayılan tutumunu vurgulamak istercesine, bu tiyatroya Meyerhold adı verildi. Meyerhold'un kuramları, fütürizmden hareket ederek, çağımızın, temelde makine çağı olduğu görüşünü benimser: İnsanla makine arasındaki benzerlikten, oyunculuk anlayışı ('biyomekanik' anlayış) ve sahne düzeni görüşü (konstrüktivizm görüşü) doğar. Fotoğraflar ve belgeler, Meyerhold'un yalnızca Mayakovski' nin metinlerinden değil de, Gogol ya da Ostrovski gibi klasiklerden ve Crommelnyck'in *Şahane Boynuzlu* (1922), Erdman'ın *Havale* (1925) ya da Tretyakov'un *Kükre, ey Sinal* (1926) gibi çağdaş oyunlarından uyarladığı temsillerdeki tuhaf madenî yapıtları, oyun-



V. Mayakovski'nin "Banya "(Hamam) adlı yapıtının 1930'da Moskova'da sahneye konan temsilinden bir görüntü.

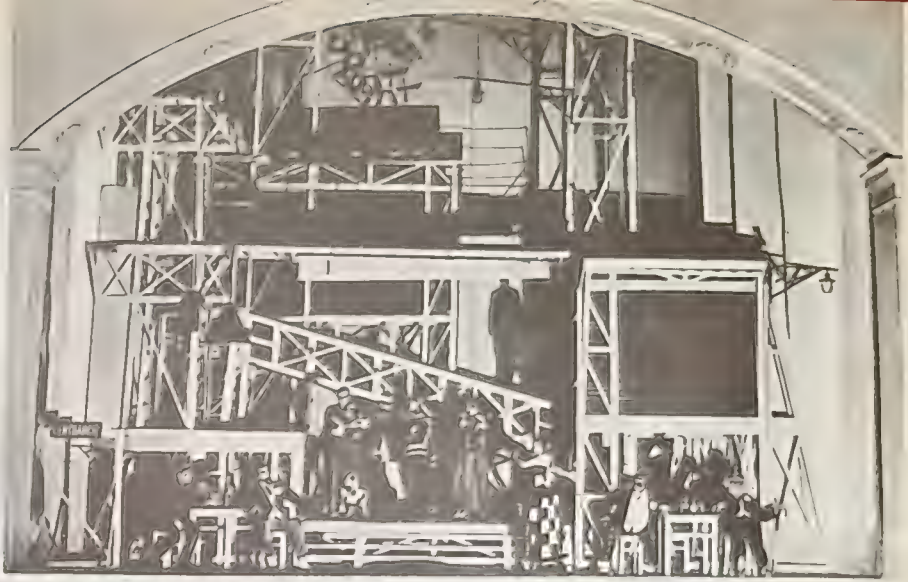
Yapıtları, şiiri, karikatürü, oyunları ve afişi ile olağanüstü yeteneklerini ortaya koyan Mayakovski'nin yapıtı bir afiş.

Konstrüktivist sahne düzeni ve biyomekanik oyunculuk anlayışının öncüsü olan Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncusu V. E. Meyerhold, "Beyaz Kartal" (1928) filminin bir sahnesinde.

cuların, mimlerin, dans topluluklarının ve figüranların tutkulu topluluklarını açıklar. Buna karşılık Meyerhold, Akulsin'in *Sayfiyeye Bakan Bir Pencere* (1929) adlı oyunu için, sirke uygun, halka dönük bir sahne düzenlemesini ortaya koymayı da başarmıştır. Ne var ki, 1930'larda Meyerhold'un çalışmaları ve yaşamı günden güne zorlaştı (özellikle Jdanov'un, 1934'te yayımlanan toplumsal gerçekçilik üzerine tezinden sonra). Sovyet kültürünün, Jdanov'un çizgisinde ilerleyerek billurlaşması yavaş ama acımasız bir biçimde gerçekleşti: Toplumsal gerçekçiliğin inançlarına ve uygulanmasına yanaşmayan sanatçı, yalnızca estetik açıdan kararsız bir insan değil, siyasal alanda da ulusun ve toplumun gerçek bir düşmanı sayıldı. Meyerhold, "öncü" akımları, önce bir kenara iten, sonra da ortadan kaldıran bir sürecin en ünlü kurbanı oldu. 1938'de artık bir başkasının yönettiği tiyatrosu, yönetmenin girıştiği özeleştiriye karşın kapatıldı; Meyerhold yargılandı, tutuklandı ve büyük bir olasılıkla sürgün edildi. Büyük bir olasılıkla diyoruz çünkü yaşamının son dönemi üstüne pek bilgi edinilememiştir: İkinci Dünya Savaşı sırasında öldüğü bilinmektedir; ama nerede öldüğü öğrenilememiştir

Çağdaş Rus tiyatrosunun kurucusu, oyuncu, yönetmen ve kuramcı Konstantin S. Stanislavski (1863-1938), yüzyılın ilk on beş yılında sahneye koyduğu Çehov ve Gorki'nin yapıtlarıyla, toplumcu gerçekçilik kuramını bir bakıma öngörmüştü. Bu sahne düzenlemerinde, toplumsal ve iktisadi durumun yansımaları, Stanislavski'nin oyunculuk konusundaki araştırmalarında ön plana çıkardığı ruhbilimsel öğeler kadar canlıydı. Daha sonra, Stanislavski, en genç yardımcılarının ve bu arada Vaktangov ve Meyerhold'un aracılığıyla, İ. Nemiroviç-Dançenko ile Mosko-

va Sanat Tiyatrosu'nu kurdu; simgeciliğe ve biçimciliğe yöneldi. Devrim gerçekleşince, gerek Sanat Tiyatrosu'nu burjuva anlayışlı sayan fütüristlerin ve popülistlerin saldırıları, gerekse parasal durumu yüzünden bir bunalım geçirdi. 1919'da, turnede bulunan topluluğu, General Denikin'in orduları bağlantıyı kestiği için Moskova'ya dönemedi. Düzenlediği oyunlar fazla eski ve estetik bulununca, temkinli davranarak, Sanat Tiyatrosu'nun içinde bulunduğu bunalımı atlatıncaya kadar doğalcı döneminin eski başarılarını, Çehov ve Gorki'yi, yeniden sahneledi. Topluluğun A.B.D'de yaptığı görkemli turne (1922-1924) hem Stanislavski yöntemini tanıtıp çağdaş Amerikan tiyatrosunun temellerini attı; hem de eski ustaya eksiksiz bir saygınlık kazandırıp, dönüşünde Sovyet kültürü içindeki yerini bütün ağırlığıyla almasını sağladı. Zaten o ara, deneysel popülizm, fütürizm ve "biyomekanik" anlayış gözden düşmüş, Stalin'in iktidara gelişiyle gerçekçilik, "proleter uygarlığın örnek sanatı" sayılmaya başlanmıştı. Stanislavski için en uygun şey, Batı seyircisinin beğenisini kullanarak gerçekçiliğe dönmekti. Bu yeni dönemde düzenlenen ve her biri yeni dönemin konularına ve sosyalizmin kurulmasına bağlı kalan gösteriler, gerek metinlerin değeri, gerekse üstün sahne yönetimi bakımından olağanüstü derecede önemlidir: Romantik devrimciliği ve iç diyalektik karşıtlıklarını canlandıran Kugel'in *Nikolay I ve Dekabristler*'i (1926); sürekli içinde bulunan bir gerçeğin darbeleri altında çöken geleneksel dünyanın olağanüstü canlandırılışı olan Bulgakov'un *Turbiny'lerin Günleri* (1926); karşıkoymanın ilk büyük klasiği olan Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* adlı yapıtının çağdaş yorumu (1927); Kızıl Ordu'nun çarpışmalarını ve zaferlerini epik bir biçimde ele alan İvanov'un *Zırhlı Tren 14-69*'u (1927); iki büyük Sovyet yazarının ilk tıyatro başarıları olan Leonov'un *Untilovsk*'u ve Kataev'in *İsrafçılar*'ı; Bulgakov tarafından uyarlanan, bozulmanın ve sömürünün idealist ve aydınlanmacı eleştirisine bir dönüş olan Gogol'ün *Ölü Canlar*'ı (1932);vb. Stanislavski bütün bu gösterilerin yönetimini yardımcılarına, özellikle Sudakov'a verdi; ama ilk planlamayı ve son gözetimi kendisi yapardı. Bu arada yeni oyunlar hazırladı ve özellikle Bolşoy Tiyatrosu için operalar sahnelendi. Bu çalışmalarında, es-



Moskova Oda Tiyatrosu'nda 1923'te Vesnin'in dekorları eşliğinde temsil edilen İngiliz yazarı G. K. Chesterton'ın "The Man Who Was Thursday" (Perşembe Denen Adam) adlı oyununun sahne düzeni.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucularından olan Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncusu Konstantin S. Stanislavski, Schiller'in "Aşk ve Entrika" adlı dramında Ferdinando rolünde.

Moskova Oda Tiyatrosu'nda 1923'te Vesnin'in dekorları eşliğinde temsil edilen İngiliz yazarı G. K. Chesterton'ın "The Man Who Was Thursday" (Perşembe Denen Adam) adlı oyunundan bir sahne.

ki alışkanlıklara karşı çıktı ve bir süre için, Stalin hükümeti tarafından kuşku ile karşılanan eski öğrencisi ve rakibi Meyerhold'a iş ve barınak sağladı. Stanislavski'nin imzasını taşıyan son gösteri, ölümünden sonra 4 Aralık 1939 günü Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneye konan Molière'in *Tartuffe*'ü oldu.

Devrim ve devrim sonrası dönemi Sovyet tiyatrosunun büyük yönetmenlerinden üçüncüsü sayılan Aleksandr Tairov (1885-1950), 1935'ten sonra S.S.C.B'nin ulusal sanatçısı sayılmıştır. Yönetmenliğinin yanı sıra, bütün dünya tiyatro sanatçılarını köklü biçimde etkileyen, felsefi ve edebi değerleri açısından önemli yazılar bırakan bir tiyatro kuramcısıdır. 1932'de İtalya'da sahnelediği bazı gösterileri, Alberto Cecchi ve Renato Simoni gibi eleştirmenlerin yazılarında İtalyan tiyatrosunun yenilenmesi için örnek olarak gösterildi. Tairov'un Sovyet kültürü içindeki serüveni son derece sallantılı, hatta zaman zaman tehlikeli oldu. Meyerhold'un başarılı döneminde (Tairov'un burjuva biçimciliğinin en uçtaki temsilcisi sayıldığı anda), ya da Stanislavski'nin dönüşünde (Tairov'un, hâlâ, gerçekçiliğin buyruklarına karşı çıktığı sırada) hiç kimse onun öbürlerinden daha fazla dayanabileceğini ve sağ salim çıkabileceğini tahmin edemiyordu.

1914'te kurduğu Oda Tiyatrosu, oyuncuda özellikle anlatım bütünlüğü arayan, programlı bir biçimde, dramatik anlatımın iki değişmez kutbu arasında sallanan bir estetiğe dayanmaktaydı. Tairov çalışmalarında Larionov ve Gonçarova gibi öncü ressamların işbirliğinden yararlandı; sonradan Exter ve Sternberg gibi yüce bir mimari hayalgücüne sahip gerçek dekor sanatçılarıyla işbirliği yaptı; eşi Alisa Koonen gibi teknikleri şaşırtıcı derecede güçlü oyuncuları tanıttı. Oda Tiyatrosu'nun ilk etkinlik dönemi, devrimden sonra, genellikle estetizmle suçlandı. Oysa Lunaçarski, Tairov'un deneylerinin taşıdığı değeri sezmişti ve sakınımlı davranmakla birlikte sanatçıyı kendisinden nefret eden popülistlerin saldırılarına karşı koruyan Oda Tiyatrosu'na yaşama olanağını tanıdı. Tairov'un düzenlediği yapıtların başlıcaları şunlardır: Kahramanını ahlakdışı ve anarşik antikonformizmin bayraktarı haline getirdiği Oscar Wilde'in *Salome*'si (1917); çöken ve ilgisiz bir dünyaya karşı mücadele eden sanatçının övgüsünü yapan Scribe'in *Adrienne Lecouvreur*'ü (1919); Paul Claudel'in *L'Annonce Faite à Marie*'si (Meryem'e Bildirilen Haber [1920]). Tairov, "Hıristiyan sevgisi" kavramını tersinden yorumlayıp, bütün sahne düzenlemesini bir çeşit devrimci ve evrensel Eros'a dayandırdığı halde, bu son düzenlemesinde Claudel gibi Katolik bir yazarı seçtiği için büyük eleştirilere uğradı. Aynı ilkeyi Shakespeare'in *Romeo ve Jülyet*'inde (1921) ve özellikle Racine'in *Phèdre*'inde (1927) de uyguladı. Lunarçarski'nin *Phèdre* üzerine ince eleştirel araştırması, günümüzde bile tiyatro sanatının en iyi incelemelerinden biri olarak okunabilir. Kuşkusuz Rus dünyası, özellikle güncel olaylar, bu repertuvarın dışında kalıyordu. Sosyalist ahlaka yapılan atıflar son derece yüzeyseldi. Buna karşılık, gerek Rusya'da, gerek yabancı ülkelerde, Hoffmann'ın öykülerinden uyarlanan *Prenses Brambilla* (1920) ve Lecocq'un bir operetinden alınan *Giroflé-Girofla* (1922) gibi güldürücü yapıtlar büyük bir başarı kazandılar. Bunlardan Tairov'un gürültülü neşesi ve görsel buluşları, daha önce bilinmeyen ve sonradan yinelenemeyen boyutlara erişmekteydi. Sanatçı Rus dünyasına yaklaşımını, Ostrovski'nin *Kasırga*'sı (1924) ile yaptı; çağdaş kapitalizmin karşıtlıklarınıysa Alman anlatımcılarına (Hasenclever'den *Antigone*, Brecht'ten *Üç Kuruşluk Opera*), Chesterton'a (*Perşembe Denen Adam*, 1923), Bernard Shaw'a (*Ermiş Jeanne*, 1924) ve Eugene O'Neill'e yönel-

mekle ortaya koydu. Tairov, O'Neill'i büyük bir anlayışla yorumlamış, *The Hairy Ape*'de (Kıllı Maymun) sınıf çatışmasının ayrıntılarını, *Karaağaçlar Altında*'da (Desire under the Elms) köy dünyasının acımasızlığını ve *All God's children have wings*'de (Tanrı'nın Bütün Çocukları Kanatlıdır) ırkçı kıyımın en tiksindirici sıvrılıklerini belirtmiştir. Bu arada, Oda Tiyatrosu'nun repertuvarına, Rus yazarlarının, hep ince bir edebiyat beğenisi ile seçilen yapıtları girmeye başladı: Bulgakov'dan *Kızıl Ada* (1928), Seminov'dan *Natalia Tarpova* (1929), Kulis'ten *Patetik Sonat* (1931). Böylece, Tairov, Stalin' in buyruklarına uymamakta, toplumsal açıdan özgür bir evrimden geçmekteydi. Davranışlarının bağnaz olmadığını 1930'da yazdığı *Bir Sanatçının Bildirisi*'nde ortaya koymuştur. Tairov bildirinin bir yerinde, "*Hava, su ve güneş gibi sanat*

Prokofyev'in "Romeo ve Jülyet"i için Aleksandr Ekstar'ın 1921'de çizdiği bir taslak.

Aleksandr Dovçenko'nun "Toprak" (Zemliya) adlı filminden bir sahne.

V. Pudovkin'in "Ana" (Mat) adlı filminden bir sahne.

1922'de temsil edilen Racine'in "Phèdre" trajedisi için Aleksandr Vesnin'in gerçekleştirdiği dekor.

da partilere yabancı kalır" demekteydi. Batı'da yaptığı görkemli turneden döndükten sonra, aşırı yargı bağımsızlığı yüzünden kuşkuyla bakılan Tairov, Sovyet tiyatrosunun en önemli yapıtı olan Vişnevski' nin *Optimistiçeskaya tragediya*'sını (İyimser Tragedya, 1934) sahneye koydu ve Oda Tiyatrosu'nun yirminci yıldönümünü bu oyunla kutladı.

Oda Tiyatrosu'nun bundan sonraki dönemi, sansür zorlukları ve parasal kısıtlamalar yüzünden, günden güne artan bir özgürlük yoksunluğu içinde geçti. Bununla birlikte Tairov, yönetmen olarak olağanüstü yeteneklerini, zaman zaman göstermeye devam etti; üstelik metinleri ruhbilimsel ve diyalektik temellere dayanarak eleştirip, yorumlar (sözgelimi 1940'ta, Flaubert'in romanından uyarladığı *Madame Bovary*'de olduğu gibi). Nazi istilası yıllarında, S.S.C.B'nin direnmesine propaganda gösterileriyle katıldı (Midvani'den *Tabur Batı'ya Gidiyor*; Vişnevski'den *Usten Leningrada* [Leningrad Surlarında]); ve sonunda sahne yaşamını gerçekçilik akımının klasiklerini çok kişisel bir biçimde yorumlayarak kapattı (Gorki'nin *İhtiyar*'ı ve Çehov'un *Martı*'sı). İkinci Dünya Savaşı' nı izleyen bu son döneminde, yardımcısı sonraki kuşağın en iyi Sovyet tıyatro yönetmeni sayılan, Nikolay P. Oslopkov'du.

Sinema: Propaganda ve Dil

S.S.C.B. dünyada devlet ile sinema sanayisi arasında organik bir ilişki kuran ve sinemayı kolektif ve ulusal bir miras sayan ilk ülke olmuştur. Devletleştirilme kararnamesi 27 Ağustos 1919 tarihini ve Lenin'in imzasını taşımaktaydı. Moskova ve Petersburg'da eğitimle ilgili Halk Komiseri Lunaçarski' nin denetimi altında iki devlet okulu açıldı. Sovyet rejiminin sinemaya verdiği önem, ilerde, Komünist Partisi'nin 13. Kongresi'nde (1924) Stalin tarafından *"Sinema, kitle propogandasının en büyük aracıdır"* sözleriyle vurgulanacaktı. (Mussolini de, kuşkusuz bu sözleri anımsayarak *'sinema en güçlü silahtır'* sloganını ortaya atmıştır). 1924'te, Ayzenştayn'ın da imzasını taşıyan, ARK'nın (Devrimci Sanatçılar Birliği) bildirisi, Sovyet kültürünün ilk dönemine özgü olan, "öncü" araştırma ve popülist ideoloji birleşimine sinemayı da katmayı denedi. *Grev* (Staçka, 1924) filminin yönetmeni Ayzenştayn, çekim makinesiyle gerçeği aşırı görüntü hileleri ve düzensiz kurgu deneyleri ile durmadan biçimsizleştirerek bunu kanıtlamaya çalıştı. 1920'de Lenin'i belgesel filmleriyle etkileyen, sonradan oldukça kişisel bir şiirsel belge formülüne yönelen Dziga Vertov'un benimsemekte olduğu dildi bu. Dziga Vertov, "sinema-gerçek"ten (*Kino-Pravda*) tipik "sinema-göz" (*Kino-Glaz*) kuramına geçecek ve bunu güncel gerçeği baş döndürücü, nerdeyse mikroskopik bir biçimde araştıran *Çelovek Skinoapparatom* (Kameralı Adam, 1929) adlı uzun filminde uygulayacaktı. Oysa Ayzenştayn'ın amacı lirik ve belgesel değil, anlatımsaldı; yönetmen, görüntülerinin yoğun değerine, ideolojisinin perspektifini ve kişilerin somutluğunu katmak istemekteydi.

Amaç, 1924'te gerçekleştirilen ilk deneyde belirdi. Üstelik 1924 önemli bir yıldı: Ayzenştayn ilk filmini, Protosanov ise yurda dönüp kurgubilimsel *Aelita*'yı çekti; Kuleşov yeniden sinemaya döndü (*Bay West'in Bolşeviklerin Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri*) ve 1926'da Jack London'ın bir öyküsünden yola çıkarak *Sert Yasa*'yı filme aldı. Bilindiği gibi, Kuleşov ve Protosanov, çarlık dönemi Rus sinemasının başlıca ustalarıydılar.

1925-1929 yılları arasında Ayzenştayn, Sovyet filmine ve genel olarak sinema sanatına, değeri ölçülmez bir katkıda bulundu: *Potemkin Zırhlısı* (Bronenosets Potyomkin, 1925), *Ekim* (Oktiabr, 1928), *Eski İle Yeni* (1929), olağanüstü çerçeveleme duygusu, ışıklandırma etkileri kurgunun sinema sürecinin merkezi estetik ilkesi olarak kullanılması ve özellikle anlamlı nesnelerin seçimiyle nesnelerle nesneler, insanlarla nesneler ara-

Ayzenştayn'ın, kişilerin ve toplulukların hareketlerini, süreklilik bağını kopartmadan, olağanüstü bir yetenekle incelediği filmlerinden biri olan "Meksika Yaşasın Diye"sinden (Que viva Mexico) bir sahne.

sındaki simgesel ilişki bakımından, sessiz sinemanın başlıca klasik yapıtlarıdır. Bu konuda *Potemkin Zırhlısı*'nda gemicilere verilmek istenen çürümüş etin görüntülerini ve Odesa Limanı'ndaki merdivenlerin simgesel işlevini anımsatmak yeterlidir.

İdeolojik açıdan üç film, özel bir dinamik taşıyan tarihsel bir görünüm çizerler: *Potemkın Zırhlısı*, 1905'te Karadeniz filosunda patlak veren ayaklanmayı ele alır, başka bir deyişle devrime yol açacak olan toplumsal sürecin kendiliğinden ve insancı anına değinir; *Ekim*, devrimin oluşumunu gösterir ve acımasız bir güçle, bunun zorunluluğunu belirtir; *Eski ile Yeni*, yeni toplumun yapısı, iktisat sorunları, burjuva anlayışının devamı, aydınların sorumluluğu konusundaki tartışmaları sergiler. Ayzenştayn'ın üslubu, Almanların anlatımcılığıyla yeni bir gerçekçilik (insanın eleştirel aklı, duyguları değerlendirdiği anda denetler) arasında özel bir denge noktasıdır. Bu üslubun doğuşunu belgeleyen kuramsal yazılarla Ayzenştayn, çağının yönetmenleri arasında benzersiz bir saygınlık kazandı (Batı'da bile) ve kendini uzun ve sonuçsuz bir Amerika serüvenine attı. Bu serüvenin ürünü Meksika *Yaşasın Diye* (Que viva Mexico, 1931-32) oldu; ama filmin eşsiz görüntüleri başkaları tarafından bağlandı, yapıtın anlamı soysuzlaştırıldı ve yönetmen yurduna döndü.

Ayzenştayn'ın ünlü filmi "Potemkin Zırhlısı"ndan (Bronenasets Potyomkin) bir sahne.

Sovyet sinemasının öteki "büyük" temsilcisi Pudovkin, Kuleşov'un yanında yetişti. (Kuleşov'la birlikte sinema tekniği konusunda

Rus sinemasının en büyük yönetmenlerinden Ayzenştayn, Pudovkin ile birlikte "Korkunç İvan" (İvan Grozni) filminin provaları sırasında.

önemli araştırmalar yazmıştır); 1926'da Gorki'nin romanından *Ana*'yı (Mat), sonra *Konyets Sanktpeterspurga*'yı (San Petersburg' un Sonu, 1927) ve *Potomok Cingiz-Hana*'yı (Cengiz Han'ın Varisi, 1928) yönetti. Pudovkin de bir sûre yurt dışında, Almanya'da kaldı; orada Tolstoy'un dramından *Yaşayan Ceset*'i çevirdi. Pudovkin kurguyu, "filmin kalbi" sayar; ama daha keskin, daha soğuk ölçüler arayarak, bir tür ruhbilimselliğe kayar ve bu yüzden profesyonel, tiyatrodan gelme oyuncuları yeğler. Kesin bir akılcı ölçüye bağımlı olan insancıl olayların çok usta bir anlatımcısıdır; ama Ayzenştayn'ın sürekli olarak kitleyi, topluluğu, tarihin çok yönlü temsilcilerini ön plana çıkaran duygusundan yoksundur.

Yaşlı Protosanov, *Ölüm Adası* (1927) ile iki kişi çevresinde dönen, doğayı etkili biçimde kullanan ve bir adada yalnız kalan bir kadınla bir savaş tutuklusunun öyküsünü anlatan çok güzel bir film yapmıştır. Adadaki iki kişi arasında bir aşk doğar; ama arkadaşları döndüğünde, kadın kaçmaması için tutukluyu öldürerek militan olarak görevini yerine getirir (film, otuz yıl sonra, *Kırkbirinci* adıyla yeniden çevrilmiştir). Bu arada yeni yönetmenler ortaya çıktı: Ermler (*Bir İmparatorluğun Parçası* , 1929), Preobranzenskaya (Günah Köyü, 1927), özellikle de Aleksandr Dovçenko (*Arsenal* [Cephanelik,1927]; *Toprak*, [Zemliya, 1930]), gibi. Bütün bu filmlerde, devrim sonrasında doğan sorunlar ele alınır; tarımda, gençlerin yaşamında, çocukların eğitiminde, vb... çeşitli alanlar incelenir. S.S.C.B. gerçeği, bütün bölgesel ayrıntılarıyla, çok etkili biçimlerle canlandırılır. Bu yüzden, sessiz Sovyet sineması bir yapıtlar bütünlüğü oluşturmuş ve bu yapıtlarda yedinci sanata özgü bir anlatımın aranışı ve özgür ideolojik tartışma, olağanüstü bir bütünlük kazanmıştır; hiç değilse verimli bir paralellik kurmuştur. Stalin dönemi ve sesli film, sinemanın ağır biçimde ve yalnızca bazı yapıtlarla atlatabildiği bir bunalım yarattı. Burada, önemli olan devrimci sürecin özüne giren ara dönemin filmleridir; birçok engele karşın kişisel üslupların sürdürülmesi ve birkaç dahinin tutkulu çalışmalarıdır.

Burada, 1932'de partinin Merkez Komitesi tarafından açıklanan, 1934'te Gorki'nin de katıldığı bir yazarlar kongresinde desteklenen, "toplumsal gerçekçilik" parolası iki dönemi birbirinden ayırır. Ancak bir noktaya dikkati çekmek gerekir: Sinemada özgürce benimsenilen toplumsal gerçekçilik ile, 1940'larda Jdanov'un giderek zorla kabul ettirdiği ve her ne pahasına olursa olsun iyimser ve "kişiye tapma"ya dayanarak Sovyet sinemasını yalnızca "sanat"tan değil ama gerçekçilikten de uzaklaştıracak olan övücü propaganda arasında, hiç değilse kronolojik açıdan, bir farklılaşma vardır. Önemli ilk sesli filmler, Dovçenko'nun *İvan*'ı (1932) ve Pudovkin'in *Dezertir*'i (Asker Kaçağı, 1932) olmuştur. 1934'te Dziga Vertov, *Tri pesni o Lenin ya* (Lenin Üstüne Üç Şarkı) ile, biçim ve lirizm bakımından büyük bir arılığa ulaşan bir örnek verdi. Aynı yıl Sovyet sinemasında yepyeni bir türü başlatan, üç güldürü ve taşlama filmi çevrildi: Aleksandrov'un *Çılgın Tempolu ve Bütün Dünya Gülüyor*'u; Protosanov' un parlamento demokrasisini taşlayan *Kuklalar*'ı; Claureli'nin Gürcistan'da Menşeviklerin eylemini ele alan *Son Maskaralık*'ı. Ama Stalin özellikle, Vasilyev kardeşlerin iç savaş konusunda çevirdikleri olağanüstü epik filmi, *Çapayev*'ı

Sahne sanatları yalnızca teknik bir olay değildir. Yeni mimari perspektifler (altta: Moskova Üniversitesi binası), askeri geçit törenleri, siyasal toplantılar (solda: İşçi ve Asker Sovyetlerinin 3. Kongresi), dünya ile yeni ilişkiler, bir bakıma yeni ve devrimci bir sahnelemenin, görüntülemenin öğelerini oluştururlar.

(1934) tutmuştur. Böylece *Çapayev*, yakın tarihi canlandıran, yurtseverliğin övgüsünü yapan bir dizi yapıta çıkış noktası oldu: Ermler'in, Kirov'u anlatan, iki bölümlük *Büyük Yurttaş*'ı (1938-1939); Ciaurelı'nin, merkez olarak Stalin'i alan *Büyük Şafak*'ı (1938); ve Donskoy'un büyük bir incelikle yönettiği, Gorki'nin üç bölümlük yaşam öyküsü (*Çocukluğum; Ekmeğimi Kazanırken; Benim Üniversitelerim*, 1938-1940). Resmi yasaklanma tehlikesi günden güne arttığından, giderek sanatçıların çok azı güncel konulara eğilmekteydiler.

Sinemacıların çoğu, tarihsel film uzmanı kesildi ve böylece Stalin'in çok sevdiği bir görüşü, eski Rusya'nın kahramanlığı ile yeni kuşakların kolektif atılımı arasındaki devamlılığı destekledıler: Petrov, Deli Petro ile Stalin arasında paralellik kuran, iki bölümlük bir *Büyük Petro* çevirdi, Ayzenştayn ve Pudovkin, anayurda döndüklerinde, iki tarihsel askeri kahramanın yaşam öyküsünü canlandırdılar: *Aleksandr Nevski* (1938) ve *Suvarov* (1940). Çağdaş bir toplumsal konu işleyen az sayıdaki önemli filmlerden biri de Ermler'in 1935'te yönettiği *Köylüler* oldu.

Ayzenştayn, yurduna döner dönmez, üç yıl süreyle *Bejin Çayırı* adını taşıyan bir filmin hazırlıkları ve çekimiyle uğraşmış, film karmaşık ideolojik tartışmalar ve maddi olanaksızlıklar yüzünden tamamlanamamıştır. *Aleksandr Nevski* ile yönetmen, popülist, epik ve figüratif üslup açısından bir örnek verdi: Doğal ayrıntıların neredeyse bir kişilik kazandıkları ıssız ve sonsuz görünümler, eylemi eksiksiz ve açık bir çerçevenin içinde kapsar, olayın akışına anlam getirir, başlıca bölümlerine bir uyum katar. Sonradan Ayzenştayn, tarihsel "tür"ün en önemli filmlerinden biri sayılan *Korkunç İvan* (İvan Grozni) üçlüsüne girişti. Film 1943-1945 yılları arasında, İkinci Dünya Savaşı'nın sonralarına doğru kısmen çekildi ve yönet-

Bütün bir ulusu kapsayan ve sürükleyen bir devrimde yollar ve caddeler bile yeni boyutlara bürünerek bir sahne öğesi halini alabilirler. Resimde 1 Mayıs 1928'de Moskova'daki bir geçit töreni görülüyor.

Fransız Devrimi, sahne sanatları kavramında köklü bir değişime neden olmuştur. Yanda, 1791'de "Özgürlük Tiyatrosu" adı verilen Théâtre de la Foire Saint-Laurent'ı konu alan temsili bir resim görülüyor.

menin ölümünden sonra gösterildi. İlk bölümü *Soyluların Suikastı*, oyuncu-dekor ilişkilerinin plastik çarpıcılığı, çerçevelemelerin cüretli ve yerinde düzenlenmesi, derin tarih duygusu ve Ayzenştayn'ın eski tiyatro deneylerini değerlendirdiği oyun yönetimi (başoyuncu, Çerkasov'dur) ile ciddi ve sarsıcı bir güzellik taşır. Sansür ve kendi kendini sansür yüzünden tahrif edilmiş de olsa, bu önemli yapıt propaganda filmlerinin tam tersidir. Oysa gene aynı dönemde Ciaureli'nin *Yemin* (1945) adlı filminde, devrim tarihi ve özellikle Stalin'in devrimdeki yeri, fırsatçılığın ve en bayağı övgünün kurbanı olmuştur. Ama kuşkusuz, savaş yılları Sovyet sinemasına yeni konular ve bir dizi değerli yapıt da kazandırmıştır: Ciaureli'nin *Kutusov'unda* (1944) Napolyon'u yenilgiye uğratan general, Hitler'i yenilgiye uğratanı anımsatır; Donskoy'un *Raduga* (Gökkuşağı, 1943) adlı filmi, nazi istilasını canlandırır; Dovçenko'nun belgesel filmlerden yararlanarak meydana getirdiği, olağanüstü bir kurguya dayanan *Bitva Za Naşu Sovietskayu Ukrainu'su* (Sovyet Ukrayna için Savaş 1943) devrim dönemindeki büyük sinemadan alınan dersi yansıtır.

1946'da Jdanov, *Korkunç İvan'ın* son bölümünü yasakladıktan ve Pudovkin'in bir konusunu geri çevirdikten sonra, eski kuşağa son darbeyi vurdu. Bunun yanı sıra, yeni kuşak da, Stalin'in ölümünden ve çeşitli "çözülme"lerden sonra, güç ve sıkıntılı bir yolda ilerleyecekti.

Fransız Devrimi'nde Tiyatro

Tiyatro adamlarının (tiyatro yazar ve oyuncuları) biraz olsun anlatım özgürlüğü kazanmak, emeklerinin ahlaksal ve uygarca değerini pekiştirmek, *Ansiklopedi*'nin ve Aydınlanma akımının harekete geçirdiği düşünceleri gerçekleştirmek için çektikleri acılar, XVIII yy'ın son otuz yılında, özellikle Fransa'da güçlü biçimde kendini

gösterdi. Çoğunlukla tam ve gerçek bir mücadele özelliğini kazanan bu tür bir zihinsel ve pratik çalkantı, özellikle Pierre Caron de Beaumarchais'nin (1732-1799) adını akla getirir. Beaumarchais'yi yeni çağların adamı yapan şey, yalnızca Kuzey Amerika tipi bir liberal ideolojiyle olan bağları değildi; *Figaro'nun Düğünü* (Le Mariage de Figaro) adlı yapıtının, sansürün çıkarttığı bir sürü zorluktan sonra sahnelenmesinin, gerçek bir savaşa çağrı rolü oynamasıydı. Bu komedi, tarihsel zamanları içinde temsil edilen toplumsal sınıfların geniş ve kesin bir radyografisiydi. *Figaro'nun Düğünü* en uzak ülkelere ulaşan sonuçlar yarattı. Kısa bir süre sonra bütün Avrupa Mozart'ın *Don Juan*'ının ağzından şu şarkıyı söyleyecekti: *"Beri gelin biraz/ sevimli maskeliler / herkese açıktır özgürlük / yaşasın özgürlük."* Gene aynı Mozart, Beaumarchais'nin yarattığı kişileri ve olayları *Figaro'nun Düğünü* operasında notalara aktaracaktı

Beaumarchais'nin eylemi aynı zamanda dolaysız bir eylem oldu Günümüzde "sendikal eylem" olarak nitelendirilebilecek bu eylemiyle Beaumarchais, hiçbir ahlaksal kaygı tanımayan emprezaryoların sömürdüğü, saçma yorumlar yüzünden yapıtları tanınmaz kılıklara giren Comédie Française gibi resmi kurumlara iktidarın tanıdığı ayrıcalıklar nedeniyle, ezilen meslektaşlarının başına geçerek, telif hakkı için yoğun bir kampanya sürdürmüştür. Beaumarchais'nin çabasını Sedaine sürdürecek, La Harpe ise, tiyatro sorunlarını meclise getirecektir. 1791'de, tiyatro ürünlerinin korunması amacıyla bir krallık kararnamesi yayınlandı. Bunun ilk sonucu, 1790'da Paris'te on bir tiyatro çalışırken, yıl sonunda bu sayının yirmi altıya çıkmasıydı. 1793'te, bu kez cumhuriyetçiler bir kararname çıkararak, tiyatro yapıtlarının, yazarından izin alınmadan yayımlanmasını yasakladılar. Böylece, başarılı oyunların kopyalarını rüşvet karşılığında oyunculardan ve suflörlerden sağladıktan sonra, bunları yayımlayarak geçimlerini sağlayan basımcıların sömürüsü son bulmuş oldu. Dram Bürosu, ancak 1806'da yerini bir Genel Yönetmen'e (bu göreve getirilen ilk kişi, oyun yazarı Pixérécourt'dur) bırakacaktı. Besteci Sarrette'in çabalarıyla Ulusal Müzik Konservatuvarı'nın kurulmasıysa, 1795 yılına rastlar. Konservatuvar'ın görevi, sanatçıları sahneye hazırlamaktır. Ama Napolyon, Paris'teki birçok tiyatroyu kapatıp geri kalan birkaçını da resmileştirerek ve onları ulusal kültürü yükseltmekle görevlendirerek, özel tiyatroların yaşamını güçleştirecekti.

Fransız Devrimi'yle başlayan gelenek, cumhuriyetin sona ermesiyle sönmedi. Bu arada, tiyatroda tarihsel konuların işlenmesi yenilikçi bir öğe oluşturdu. Teya'nın bu taşbasmasında, Gustavo Modena, Alfieri'nin "Saul" oyununu sergilerken görülüyor.

İlk kuruluşlar, tiyatroyu toplumun temel organı olarak tanıyan anlayışı yansıttılar. Tiyatroyu "kamu hizmeti" olarak gören "güdümlü" diyebileceğimiz bir görüş ağır bastı. Ama bu kuruluşların yanında, yeni seyirciyle karşı karşıya gelerek destan, trajedi ya da yergi biçimlerinde siyasal güncelliğin sorunlarını ve olaylarını vurgulamayı amaçlayan yapıtlar ve özel dönemler yer aldı. Bu dönemlerin ilki ve en tipik olanı Robespierre çağıyla, özellikle Jakoben ruhunun dramatik anlatımıyla ilgiliydi. Cumhuriyetin 1792 Eylülü'nde ilanından hemen sonra, tümü Jakobenler kulübünün üyesi olan Montanyar'ların eylemi başladı. Bunlar, Jironden çoğulculuğun ve ılımlılığın temsilcilerini yavaş yavaş tasfiye ettiler. 2 Haziran 1793'te terör dönemi başladı.

Son Jironden aleyhtarı metin, Laya'nın *L'ami des Lois* (Yasaların Dostu) adlı yapıtı oldu. İlk olarak 1793 Ocağı'nda oynanan bu yapıttan sonra, tiyatroya uzlaşmaz bir siyasal yön verilerek, devrimci anlamıyla sansür yeniden yürürlüğe kondu. Sansürün başında, Halk Eğitimi Komisyonu başkanı Payan bulunuyordu. Eski repertuvar da bu denetimden kurtulamadı. Corneille, Racine, Molière ve Voltaire'in bazı yapıtları yasaklandı, bazılarında metin değişikliği yapıldı Çeşitli oyuncular, oyun yazarları ve tiyatro emprezaryoları tutuklandılar. Doğal olarak en büyük baskı yeni yapıtlara uygulandı. Andrieux, J. M. Chénier, Fabre d'Eglantine

Tiyatro, devrimci bir propaganda aracı halini alırken, sahne sanatlarının özelliği de değişiyordu. Gene tarihsel bir konunun işlendiği bu gravürde Pellico'nun "Francesca da Rimini" adlı oyununun yorumcuları görülüyor.

(1790'da ilginç bir yapıt olan *Philinte de Molière*'i temsil ettirmişti), hatta La Harpe ile Sedaine gibi ünlü tiyatro yazarları Jakobenler kulübüne üyeydiler. Ama hiçbiri hareket özgürlüğü bulamadı. Sözgelimi M.J. Chénier'nin trajedileri, bütün terör dönemi boyunca kesinlikle yasaklandı. Buna karşılık, uzlaşmaz Jakoben ruhuna uymaya hazır birçok yazar, kendilerini kabul ettirdiler: Eski kuşak temsilcilerinden Guillard ile Picard, siyasetçi Bouquier, Dugazon ile Mayeur gibi oyuncu-yazarlar bunlara örnek gösterilebilir. Tiyatro ürünleri giderek daha çok güncelliğe (günümüzde, 'günlük tiyatro' diyebileceğimiz gösterilere) uydu ve her türe yayıldı: Nesir, müzikli oyunlar ve sirk gösterileri, vb. Bu arada, pandomim oyuncusu Lazzari 1793 yılı boyunca yurtseverce pandomimler temsil etti. Paris'te çalışmakta olan 35 tiyatro, yalnızca bir yılda 138 değişik yazarın 250 komedisini sahneledi. 1794'te de 200'ü aşkın yeni oyun sahneye kondu. Bu yapıtlar, toplumda meydana gelen dönüşümlere uygun olarak çeşitli konuları işlemekteydiler: Cumhuriyet konusu (Sylvain Maréchal'ın *Le jugement dernier des rois*'sı [Kralların Son Yargısı]), Kilise aleyhtarlığı (Giraud'nun *Le Mariage du Pape*'ı [Papanın Evliliği]), dinsizlik-müstehcenlik (Léger'nin *La Papesse Jeanne*'ı [Kadın Papa Jeanne]) ve devrimin yasallığı (Pompigny'nin *l'Epoux républicain*'i [Cumhuriyetçi Koca]) gibi. Sözü edilen son yapıtta bir kocanın, soylu karısını halk mahkemesine vermesi işlenmekteydi.

Ağustos 1793'te, devrim aleyhtarlarının toplanma yeri olduğundan kuşkulanılan Théâtre de la Nation kapatıldı (böylece Comédie Française doğmuş oldu); bazı yönetici ve oyuncuların başı kesildi. Sahnelerde bir gazete tiyatrosu furyası başladı. Bu tür yapıtlar büyük bir aceleyle yazılıp sahnelenmekteydi. Konularını, yabancılara karşı yürütülen askeri direniş ya da gericilere karşı iç mücadele (Toulon'un alınışı, Vendée savaşı, Marat'ın öldürülmesi gibi) oluşturuyordu.

27 Temmuz 1794'ü izleyen Thermidor gerici tepkisiyle tiyatro, siyaset ve toplum yaşantısıyla bağlarını bütünüyle koparmayacak, ama konularını terör kanlı günlerinden alacaklardı. Ne var ki, asıl değişiklik, cinsel ahlak ve aile yaşamı üzerine yazılmış metinlerin yaygınlaşması alanında oldu. Modern burjuva tiyatrosu, bu konularla başladı denilebilir. Bu eğriyi kısa bir süre için Napolyon'un imparatorluğu kesintiye uğratacak, kahramanlık temaları, özellikle, eski Yunan-Roma temaları moda olacaktı. Fransız tiyatrosu, bütün XIX yy.boyunca mutlak bağımsızlık yolunu izleyecek ve zamanın büyük sorunlarına gerekli ilgiyi göstermekten de kaçınmayacaktı

İtalya'da Jakoben ve Risorgimento Dönemleri Tiyatrosu

"Jakoben tiyatro" adı, 1796-1805 döneminde çeşitli yurtsever tiyatro birliklerinin dürtüsüyle, İtalyan tiyatro ürünlerine de verilen ortak bir addı. Tiyatro gösterilerinin halk eğitimindeki rolü konusunda girişilen öfkeli kalem tartışmalarına çeşitli örnekler verilebilir: G. A. Ranza'nın yönettiği *Amico del Popolo*'da çıkan çok sayıda yazı; Lattanzi'nin *Tiyatroda Reform Zorunluluğu* yazısı 1799'da Roma'da yayımlanan *Cumhuriyetçi Tiyatrolardan Haberler*;Matteo Galdi'nin *Devrimci Halk Eğitimi Üzerine Deneme*'sindeki tiyatro sanatıyla ilgili paragraflar, vb... 1797'de, Napolyon'un kurduğu Cisalpina Cumhuriyeti, uygar ve yenilikçi idealizmden esinlenmiş yapıtlar yazılması konusunda bir yarışma açtı: Yarışmayı 1798'de Modenalı Luigi Gori ka-

Sahne sanatlarını ideolojik seferberlik öğesi olarak anlayanlar özellikle totaliter akımlardı. Resimde, Kral Oidipus'un, Mart 1937'de Sabratha Tiyatrosu'nda, Mussolini önünde verilen açılış temsili görülüyor.

zandı. Bu yergi yazılarında ya da kural önerilerinde ortaya atılan ateşli düşüncelerin bir bölümü, Fransız tiyatrosunun çağdaş deneylerinden alınmıştı. Söz konusu düşünceler daha çok, Alfieri'nin zorbaca klasisizmine başvurdular ve retorik soyutluktan pek ender kurtulabildiler.

Dönemin İtalyan repertuvarıysa Roma'dan Venedik'e ya da Torino'dan Floransa'ya kadar, çeşitliliği ve devrim eylemini özetleyen kültür gelenekleri ve eğilimleri bakımından büyük değişiklikler gösterdi. Alfieri ve Voltaire bu alana, M.J. Chénier ile birlikte, o çağın seyircisi için dokunaklı ruh çatışmalarıyla ve gelecekte doğacak yaygın bir kardeşliğin haber verilmesindeki belagatle, egemen oldular. İtalyanlar arasında, verimlilik ve başarı bakımından en çok göze çarpan yazar F. S. Salti oldu.

Venedik tiyatrosu, dramatik, özellikle de komik yapıtlarla (bunlar Goldoni geleneğine daha da

Istituto Luce'nin temel atma töreni nedeniyle Mussolini'yi kamera başında gösteren 1937 tarihli bir fotomontaj. (Bu fotomontajın altında Duce'nin ünlü sözü 'sinema en güçlü silahtır' cümlesi yer almaktadır)

Alessandro Blasetti'nin, 1934'te çevirdiği "1860" adlı filmden bir sahne.

yakındı) zenginleşti. Bu tiyatroyla ilgili olarak, Gambarolo'nun *L'Accademia dei villici* (Köylüler Akademisi), Federici'nin ve çok başarılı bir komedi yazarı ve polemikçi olan Sografi'nin *Il Matrimonio democratico* (Demokratik Evlilik) adlı yapıtları anılmaya değer. Milano' daysa, daha önce sözü edilen Ranza'nın Kilise aleyhtarı yapıtları çok alkış topladı. Bologna'da Giorgi, *La rivoluzione* (Devrim) ve *Pistruccianeide* ile büyük başarı kazandı. Roma'da Ceroni'nin *Il Filosofo americano* (Amerikalı Düşünür) komedisi bir kahkaha tufanı uyandırdı. Ne var ki, bütün bu repertuvar, tiyatro sanatında herhangi bir iz bırakmayı başaramadı ve siyasal olayların baskısıyla yıtıp gitti. Zaten anlatımda ve sahneye koyuşta hiçbir yenilik göstememişti. Bu dönemin attığı tohumlar daha sonra, romantizm döneminin sanatçılarınca yeşertilecekti. Zaten o çağın İtalyan liberalizmi baştan sona romantizm öncesi özellikteydi ve Avrupa'ya kulak kabartmıştı. Bunun en basit kanıtı, Sografi'nin, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* (Die Leiden des Jugen Werthers) adlı yapıtını 1794'te sahneye uyarlayan ilk sanatçı olmasıydı. Bu tür ayaklanma düşünceleri, Napolyon döneminin tipik trajedilerine özgü görünüş altında da canlı kaldılar. Bu durum, imparator, tiyatro yaşantısını kendi kutsal amaçları bakımından disiplin altına aldığı zaman ortaya çıktı: Monti'nin *Caio Gracco*'su, Ippolito ve Giovanni Pindemonte'nın trajedileri, Foscolo'nun daha da anlamlı trajedileri *(Tieste, Ajace, Ricciarda)* efsaneyi ya da simgesel geçiş içinde, acı ve düş kırıklığı yolunu canlandırdılar.

Restorasyon döneminde, "Conciliatore"nin Milanolu romantikleri, dramatik şiir sanatının sorunlarını ortaya attılar. Bu sorunları Berchet'nin Hint dramı üstüne yazıları ile Pellico'nun ve özellikle Giuseppe Niccolini'nın yazıları ortaya koydu. Ancak, tiyatro-halk ilişkisinin kesin devrimci dile getirilişi başka bir yerden, Giuseppe Mazzini'nin gençlik yazılarından kaynaklanıyordu. Mazzini, Cenova ve Torino'da yayımlanan *İndicatore*'de, bu konudaki düşüncelerini dile getirdi: Milanoluların bu ilişkiyi ilimli biçimde (yalnızca kuramda değil, aynı zamanda uygulamada, yani, Manzoni'yle Pellico'nun trajik metinlerinde) dile getirmelerini eleştirdi ve geleceğin demokratik tiyatrosu için, Schiller modelini önerdi. Mazzini, yalnızca dram edebiyatıyla değil, aynı zamanda ve özel bir özenle, melodramla uğraşmış, bu konudaki düşüncelerini gerçek bir kültür sosyolojisi denemesi olan *Filosofia della musica* (Müzik Felsefesi) adlı olağanüstü kitabında toplamıştır. Yapıt, Vico ile Herder'in "uluslann dehası" na ilişkin kuramlarından yola çıkıp çağdaş bestecilerin ve onların seyirciyle ılışkilerinin çözümlenmesini yaparak, Gramsci'nın "ulusal halkçı" sanat görüşünü dahice önceden haber veren sonuçlara ulaşmıştır. Manzoni ise trajedilerine (başlıcaları *Adelchi, Il Conte di Carmagnola* [Carmagnola Kontu]), sanatla tarih arasındaki ilişkiler konusunda karışık ve bunalımlı kuramsal düşüncelerini aktardı. Bu arada ilk yerleşik İtalyan tıyatrosu olan Sardınya Krallık Kumpanyası, repertuvarına çeşitli Piemonte hükümetlerinin bazen iyi, bazen kötü yapıtlarını almak zorunda kaldı. Ama Avrupa çapında saygınlık kazanmış oyuncular (başta Adelaide Ristori), Alfieri ile Schiller'i yorumlamak için daha önce bir biçim geliştirdiler. Gene aynı dönemde, Mazzini'nın önenleri, oyuncu Gustavo Modena'yı etkiledi. Modena hâlâ yeni klasık damgayı taşıyan manzum trajedinin katılığı yerine, halkın anlayabileceği mensur tarihsel dramı geçirmeye çalışıyordu: Bu amaçla, Fransızca ve Almanca kopyalarını kendisi uyarladı; ya da yeni İtalyan yazarlarından, özellikle Cenovalı Ippolito d'Asta'den yardım istedi

1849 Roma Cumhuriyeti'nin savaşçıları arasında, birçok tiyatro adamı da yer aldı. Bunlardan Tommaso Salvini, Shakespeare repertuvarında Ernesto Rossi'yle rekabet etti ve yarım yüzyıl süreyle bütün Avrupa'nın inşaat ustası oldu, Stanislavski'nin Rus okulunu bile etkilemeyi başardı. Ne var ki manzum trajedi, gerek Niccolini'nin cumhuriyetçi tarzında ve gerekse Pellico'nun ılımlı tarzında *(Francesca da Rimini: Eufemio da Messina)* bütün Risorgimento döneminde varlığını sürdürdü. İtalyan Birliği kurulduktan sonra da, siyasal tiyatro temel olarak, şiirde olduğu gibi (Pietro Cossa) düzyazıda da (Felice Cavallotti) tarihsel konuları işledi. Günlük tiyatronun modern, Jakoben düşünceye yakın ve halk diliyle yazılmış az sayıda mensur Risorgimento dramları arasında anılmaya değer olanlar, güneyli yazarların yapıtlarıdır. Bunların başlıcaları arasında yazarı bilinmeyen *I Fratelli Bandiera* (Bandiera Kardeşler), Sicilyalı Rizzotto'nun güçlü bir toplumsal vurgu taşıyan *Mafiosi*'si (Mafya üyeleri) ve Calabrialı Padula'nın *Antonello Capobrigante*'si (Baş Haydut Antonello) sayılabilir. Ne var ki, dram yazarlığını günlük gerçekle bağdaştırmayı yalnızca XIX. yy. sonlarının Verismo akımı başaracaktı. Bu çabaya, ara sıra, sınıf kavgasının belirgin terimleri de karıştı. Albini ve Bettini'nin *I Vincitori*'si (Galipler) gibi yapıtlarda, daha o tarihlerde sosyalist ideolojinin etkisi görülmeye başlandı

Faşizm: Tiyatro ve Sinema

Faşist duyarlılığın tiyatro sanatındaki belirtilerine Gabriele D'Annunzio'nun bazı yapıtlarında (*La Nave* [Gemi]; *Piu che l'amore* [Sevgiden de çok]) rastlanabilir. Nasyonalist Partı'nın kurucusu Enrico Corradini'nin tarihsel dramları (*Giulio Cesare* [Jül Sezar], *Carlotta Corday* [Charlotte Corday], *Le Vie*

Faşist totalitarizm için de tiyatro ve sinema, tek sahneleme biçimleri değildi: Geçit resimleri, fuarlar, sergiler, vb. bütünüyle sahnelemeye yönelik bir yeni yaşantının öğeleri oldular. Resimde faşist denizciler birliği üyelerinin çocukları tarafından düzenlenen bir gösteri görülüyor.

Nisan 1934'te Arena di Verona'da plebisit mitingi.

dell'Oceano [Okyanus Yolları]) ile Enrico Annibale Butti'nin ve Alfredo Oriani'nin tezli dramları, ideolojik oluşum açısından büyük önem taşır. Burjuva komedisi, Giolitti döneminde Praga'dan Niccodemi'ye kadar, gericilerle doldu. İkinci Dünya Savaşı sırasında aşırı yurtseverlik dolu bir belagatçılık görünümü, savaştan sonra da Bolşevik aleyhtarı bir görünüm kazandı.

Faşizm iktidara geldiğinde, ilk evresinin iktisat siyasetini tiyatroya da yayar gibiydi. Bu siyaset, büyük sanayi ile ilgisi olmayan her şeyde, ne olduğu belirsiz bir liberalizmden ve yasalaştırılmamış bir kültür himayeciliğinden esinleniyordu. Ama 1926'da, bakanlar kurulu başkanlığından dramatik etkinliklerin ve sansür çalışmalarının (bu görev daha önceleri düzensiz bir biçimde valilere, polis komiserlerine, savcılara verilmişti) bir yönetmeliğe bağlanmasının incelenmesi için özel bir büro kurulması istendi. Marco Praga'nın yönetimi altında yabancı komediler ithal eden tröstün temsilcisi Riccardi'ye karşı gürültülü bir zafer kazanmış olan (1917) Yazarlar Derneği, Yazar ve Editörler Derneği'ne dönüştürüldü. Bundan amaç, işverenlerle emekçilerin toplumsal uyumu gerçekleştirdiklerini ve sınıf kavgasına *"korporasyon"* ilkesi yoluyla son verdiklerini kanıtlamaktı. Tiyatro kumpanyalarından bazılarına yapılan para yardımı, bazen kurul başkanlığınca, bazen de Kamu Eğitimi Bakanlığı'nca (sonra bu bakanlığın adı Milli Eğitim Bakanlığı oldu) genişletilerek, uygulamada bütün tiyatrolara yaygınlaştırıldı. Tek koşul, bazı işletme kurallarına saygı göstermek ve oyuncularla ortalama altı ay sürekli sözleşmeler yapmaktı (Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu süre, hâlâ, 3 yıl olarak kalmıştı). Özel bir yurtseverlik vurgusu taşıyan gösterilere, enstitüler ve özel kuruluşlar para yardımı yapmağa başladılar. Ama rejim, tiyatro salonlarının sinemaya çevrilmesi olayını önlemek için hiçbir şey yapmadığı gibi, yeni tiyatrolar açılmasını da desteklemiyordu. Her şey özel girişime bırakılmıştı. Bu kesim de, üyelerinin partiye yakınlık derecesine, ya da siyasal dostluklarına göre az ya da çok para yardımı almaktaydı. Diyalekt tiyatrolarına kuşkuyla bakılmaya başlandı (faşist kültür, 'birlikçi' olmakla övünüyordu) ve kaderleriyle baş başa bırakıldı. Gezici tiyatroculuğa son vermek amacıyla yerleşik tiyatrolar kurulması için yapılan başvurmalar karşılıksız kaldı. 1925'te faşist partisine yazılan Luigi Pirandello'nun bir devlet tiyatrosu kurulması için yaptığı öneriye kulak asılmadı. Anton Giulio Bragaglia'nın yönettiği Bağımsızlar Tiyatrosu'na (Roma, 1919-1923), Milano'da Sala Azzurra'ya ve Pirandello'dan Odescalchi'ye kadar birçok sanatçının yönettiği Sanat Tiyatrosu gibi "deneme" niteliğindeki yerleşik tiyatrolara düzensiz yardımlar yapıldı. Tiyatro öğrenimi henüz özel kişilerce ya da müzik konservatuarlarınca (Roma'daki Santa Cecilia okulu, özellikle etkili oldu) yürütülüyordu. Gene de Alessandro Blasetti'nin 1934'te, Floransa'da sahnelediği *1860* gibi resmen faşist içerikli gösteri girişimleri azdı.

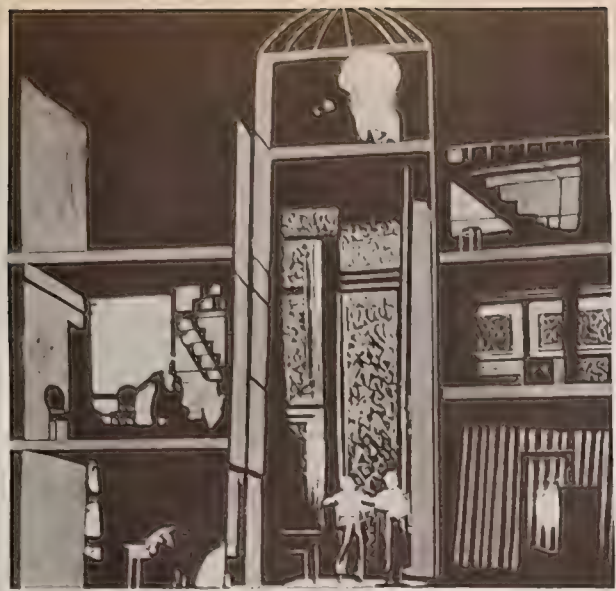
Mussolini, hoşlandığı konuları Gioachino Forzano (*Villafranca, Campo di Maggio Cesare* gibi özel yazar ve emprezaryolara bırakmayı yeğliyor ya da spor ve sinema gibi tipik modern kitle gösterilerini daha yararlı buluyordu. Bununla birlikte, özellikle Silvio d'Amico'nun çabasıyla, basında bir kampanya açıldı. Kampanyanın amacı, öteki ülkelerde, bütün kesimlerde (yönetmelik, senaryo yazarlığı, tiyatro oyunculuğu) yürürlükte olan yüksek düzeyde tiyatro yenliliğini İtalya'ya getirmekti. Faşist rejim işe karışmak gereğini duyarak Basın ve Propaganda Bakanlığı (imparatorluk ilan edilince adı, Halk Kültürü Bakanlığı olarak değiştirildi) bünyesinde bir Sahne Sanatları Genel Müdürlüğü kurdu. Tiyatro metinlerinin yayımdan önce sansür edilmesi görevi, eski valilerden Zurlo'ya verildi. Sonra da, başlıca tıyatro salonlarını satın alacak, ya da sözleşmeyle kıralayacak olan Ulusal Tiyatro Kurumu kuruldu. Ayrıca, *Reale Accademia d'arte Drammatica* (Kraliyet Dramatik Sanat Akademisi) kurularak başına Silvio d'Amico getirildi. Bu akademi, tiyatro dalında çalışmak isteyen ilk rejisör kuşağını yetiştirecektir. Meslek Sahipleri ve Sanatçılar Konfederasyonu'nun Roma'daki binasında kurulan Sanat Tıyatrosu'nun yönetimi de, Anton Giulio Bragaglia'ya verildi. (Bragaglia, *fascio*'lar ve loncalar odasında ulusal danışman sıfatıyla yönetmenler ve sahne teknisyenleri sendıkasını da temsil edecektir). Bütün bu kuruluşlar ve özellikle repertuvarın kültürel yönelimi, Littoriali Kültür ve Sanat Tıyatrosu'na bağlı gençlerin sürekli, çoğu zaman da, şiddetli tepkisiyle karşılaştı. Sözü edilen tiyatro 1934 yılında kurulmuş ulusal nitelikte bir üniversite topluluğuydu. Floransa'da Giorgo Venturini'nin yönettiği G.U.F'un (Faşist Üniversiteler Grubu) deneme tıyatrosu da ona bağlıydı. Faşızm repertuvarı, burjuva komedilerinin istilasına uğramıştı ve büyük yabancı yazarların yapıtları kısıtlanmaktaydı.

Aslında, faşizmin bir bütün olarak tiyatro üzerinde temel bir etkide bulunmadığı söylenebilir. Faşizm döneminde, tiyatro alanında, biri olumsuz (katı sansür), öbürü olumlu (Akademi'nın kurulması) iki görünüm söz konusuydu. Sinema dalındaysa, rejim, daha etkili ve dolaysız bir eylem ortaya koymuştu.

İtalya'da sinema coşkun bir ulusçuluk dalgası biçiminde orta-

Haziran 1930'da Roma'da Littorio Havaalanı'nda düzenlenen "Kanatlar Günü" gösterisinden bir an.

Faşizm döneminde yapılan binalarda bile yeni mimari perspektifler aranmıştır. Resimde, 1939'da, Milano'da Duomo alanında yapılan saray görülüyor. (Bu sarayın projesini Griffini, Magistretti, Muzi ve Portaluppi çizmişlerdir)



Nazi Almanyası'nda da çok büyük sahne sanatları geleneği etkisiz kalmıştır. Resimde, sessizliğe mahkûm edilen yazarlardan Toller'in "Hoppla, Wir Leben" (Hoppala! Biz Yaşıyoruz) adlı yapıtı için düzenlenen bir maket görülüyor.

Nazizm döneminde, sanat ortamı propaganda ve sahtecilik aracı olmaya sürüklenir. Resimde, Veit Harlan'ın 1940'ta, Goebbels'in isteği üzerine yaptığı "Jud Süss" (Yahudi Süss) filminden bir sahne görülüyor.

ya çıkmıştır. Pastrone, Guazzoni, Caserini gibi "devler" de,çoğunlukla, Romalılık anısına bağlı "emperyalist" övgü öğeleri taşıyorlardı. Ama savaş sonrasına, şiddetli bir sinema bunalımı eşlik etti. Bu dönemin ürünleri, gerek nitelik, gerekse yenilik açısından yabancı rekabeti karşısında cılız kaldı. Bir banka tröstü, başlıca yapımcıları U.C.I.(İtalyan Sinema Birliği) bünyesinde toplamaya çalıştı; ama bu girişim 1923'te suya düştü. Ertesi yıl faşist rejim, belgesel filmler, aktüalite haberleri ve didaktik yapımlar için bir enstitü (L.U.C.E.) kurdu. Ancak, bu kesim hep iktidarın denetiminde kalacak ve günden güne Mussolini'nin propaganda aracı haline gelecekti.

Konulu film üretimi, Alessandro ve Mario Camarini gibi yönetmenlerin çabalarına karşın hâlâ bunalım içindeydi. Bu dönemde Blasetti, Sovyet sinema dilinden etkilenerek, Pontino bataklıklarıyla ilgili *Sole* (Güneş) filmini, Camerini'yse *Rotaie*'yi (Raylar) çevirdi. 1931'de ulusal filmciliği yabancı rekabetinden korumak için çıkarılan yasa gücünde bir kararnameyle yeni hükümler getirildi. Bir yıl önce, ilk sesli film *La Canzone dell'amore* (Aşk Şarkısı) çevrilmişti. Konusunu, Pirandello'nun bir öyküsünden alan filmin yönetmeni, bunalım döneminde Almanya'ya göçen ve sonra İtalya'ya dönen birçok rejisörden biri olan Gennaro Righelli'ydi. Sahne Sanatları Genel Müdürlüğü'nün kurulmasıyla, İtalyan sinemasının tam çevrimle (üretim, dağıtım, kullanım) işlemesini sağlayan devlet kuruluşları sayesinde film üretimi arttı. Bu konuda atılan ilk adım Cines ve Quadraro stüdyolarının Cinecitta Topluluğu adı altında bir araya getirilmesi oldu 1935'ten sonra, Banca del Lavoro bünyesinde bir sinema kredisi bölümü çalışmaya başladı. Büyük özel toplulukların yanında, Roma'da Scalera-Film ve Pisa ile Livorno arasında Gioacchino Forzano tarafından kurulan Tirrenia gibi resmi kuruluşlar yer aldı. Forzano, faşist propaganda filmi *Camicia Nera*'nın (Kara Gömlek) aynı zamanda da senaryo yazarıydı. Yer yer belgesel teknikten yararlanan film, İtalyan halkının "demokratik ve sosyalist utançtan kurtuluşu"nu (!) göstermek istiyordu Dönemin sanatsal bakımdan önemli sayılabilecek filmleri, Blasetti imzasını taşıyanlardı: Risorgimento gençliği ile Mussolini gençliği arasındaki sürekliliği göstermeyi amaçlayan *Vecchia Guardia* (İhti-

yar Bekçi) gibi... Campogalliani'nin *Stadio* (Stadyum) adlı filmi, faşizmin sportif başarılarını övüyordu; Carmine Gallone'nin *Scipione Africano* (Afrikalı Scipione) filmi, Kartaca savaşlarını konu alan bir yapıtı; ama İtalyan sineması bu filmle yirmi yıl geriye dönerek savaş öncesinin en yorgun ve tumturaklı anlatım biçimlerini yeniden uyguladı. Baffico'nun *Terra di nessuno* (Hiç Kimsenin Toprağı) adlı filmi, plastik gücü tartışma götürmeyen bazı sekanslarıyla Güney'in, özellikle vali Moro'nun çabasıyla Mafya'dan kurtulmuş Sicilya'nın kesin iyileşmesini ortaya koyuyordu. Ayrıca komünist aleyhtarı amaçlar taşıyan Goffredo Alessandrini'nin *Noi vivi-Addio Kira* (Biz Canlılar-Elveda Kira) adlı iki bölümlü filmi gibi birçok film çevrildi. Alassandrini sömürgecilik *(Abuna Messias)* ve göç *(Luciano Serra, Pilota)* üzerine de iki film yaptı. *Luciano Serra, Pilota*'nın konusunu Vittorio Mussolini esinlemişti. Etyopya savaşı, Romolo Marcellini'nin *Sentinelle di bronzo* (Bronz Nöbetçiler) adlı filmi yapmasında esin kaynağı oldu. Marcellini ayrıca, *Pastor Angelicus*'ta Papa Pius XII'nin yaşamöyküsüne yer verdi. Göç konusuna (ama bu kez XIX. yy 'daki göç) Guido Brignone de *Passaporto Rosso*'da (Kırmızı Pasaport) bu sorunu işledi. Augusto Genina, İspanya iç savaşından esinlendi (kuşkusuz, Franco'yu tutarak) ve *Assedio dell'Alcazar* (Alcazar Kuşatması) adlı filmini çevirdi. *Squadrone Bianco*'daysa (Beyaz Süvari Bölüğü) Libya birliklerini yüceltti. Mario Camerini'nin *Il Grande Appello* (Büyük Çağrı) adlı filmi de Afrika'da çekildi. Faşist Parti önderlerinden Roberto Farinacci kendi kaleme aldığı bir metni *Redenzione* (Kurtarma) adıyla filme aldırdı. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte Fransız aleyhtarı (Blasetti' nin *Ettore Fieramosca* adlı filmi), İngiliz aleyhtarı (Forzano'nun *İnghilterra non paga* [İngiltere ödemez]filmi), ve Amerikan aleyhtarı (Gallone'nin *Harlem*'i) filmler çoğaldı. Ayrıca savaşı öven filmler çevrildi. (Alessandrini'nin, De Robertis'in yan belgesel filmlerine uygun biçimde hazırladığı *Giarabub*'u), Blasetti'nin *Aldebaran* filmiyle deniz savaşları yüceltildi. Ne var ki geniş halk yığınları, komedilerle eğlenmeyi yeğlemekteydiler. Genç aydınlar, yabancı sinemayı inceliyor, ya da Marx'çı Umberto Barbaro'nun öğretmenlik yaptığı Sinema Deneme Merkezi'nde yeni sanatın estetik ve tekniğini öğreniyorlardı. Bundan, sinemada bir "silkinme" ortaya çıktı. Başlangıçta, bu tavır *Cinema* ve *Bianco e nero* gibi dergilerde eleştiri düzeyindeydi. Ama, daha sonraları, seyrek de olsa sinema yapıtlarında somutlaştı: Soldati'nin *Tragica notte* (Acıklı Gece), Franciolini'nin *Farinella nebbia* (Siste Işıklar), Visconti'nin *Tutku* (Ossessione) adlı filmleri, yeni gerçekçiliğin habercileri oldular. Yeni gerçekçilik, faşizmin yıkılmasından ve direniş eyleminden doğan sinemanın temel ölçütü olarak belirdi. Bir yandan da, yerleşik tiyatroların kurulması (ilki, Milano Tiyatrosu'ydu; 1947'de kuruldu ve Grassi ile Strehler yönetiminde çalıştı) siyasal tiyatro anlayışlarını başlattı.

Büyük görünme hastalığı, nazi gösterilerinin temel boyutu olmuştur adeta. Resimde, Mussolini'nin 1937'de Berlin'e yaptığı gezi dolayısıyla düzenlenen törenden bir an görülüyor.

Almanya: Weimar' dan Nazizme

Almanya'nın 1918'de yenilmesi ve Sosyal Demokrat Parti tarafından Weimar Cumhuriyeti'nin kurulması, bu arada, birçok aydının Sovyet tipi bir komünizmi yeğleyerek Spartakist eyleme katılmaları, 1918-1930 dönemi Alman tiyatro ve sinemasına, "sola dönük" bir çoğulcu yön kazandırdı. Bu yönde, varoluşçuluktan Marx'çılığa kadar bir dizi felsefi ayrıntı, sürekli bir biçimsel değerler arayışında birleşti. Bu biçimlerin amacı, çağdaş yaşamın düzensizliklerini ve çelişkilerini dile getirmekti. 1918, yalnızca savaş sonrası çalkantının başladığı yıl değil, aynı zamanda, tiyatro için anlatımcılığın babası Wedekind'in öldüğü tarihti. Bu akım (anlatımcılık) savaş yıllarında Alman "öncü" sanatında üstünlüğü ele geçiren ve şiirden resme, mimariden müziğe kadar yayılmış bir akımdır. Büyük Viyana üçlüsü (Behr, Hoffmanstahl, Schnitzler), özellikle, simgesel ve metafizik bir anlayışı yansıtan estetik yönde dururken, Alman anlatımcıları, yapıtlarına çabucak devrimci bir tema örgüsü, şiddetli bir toplumsal gerilim eklediler. Hasenclever, von Unruh, Kaiser ve daha birçoklarının dramlarındaki başlıca özellik buydu. Bu arada, bazı yazarların siyasal tiyatrosu üzerinde de durmak gerekir: Ernst Toller'in Rosa Luxemburg komünizminin estetik tematiğini yansıtan *İnsan Kalabalığı* (Masse Mensch) ve *Hoppla, Wir Leben* (Hoppala! Biz Yaşıyoruz) adlı yapıtları; militarizm aleyh-

Devrimin yeni anlatım olanakları kazandığı dünyamızda, sahne sanatlarının da yenilenmemesi olanaksızdı. Resimde, Fransız halkını Palais des Merveilles'de düzenlenen gösteriye katılmaya çağıran ve "happening" tiyatro biçimini sergileyen bir oyuncu görülüyor.

tarı oyunlar (Göring'in ünlü *Deniz Savaşı* gibi) ve Karl Sternheim'in burjuvazi aleyhtarı yergi komedileri, vb.

Tiyatro alanındaysa Erwin Piscator'un (1893-1966) adı devleşti. *Berlin Volksbühne*'nin yöneticisi Piscator, sahneye koyuşta "anlatımcı" anlayışı yeniden ele alarak başarıya ulaştırmakla kalmadı,siyasal tiyatroyu aynı adı taşıyan bir kitapta *(Das Politische Theater)* tam ve gerçek bir kuram halinde dile getirdi. Piscator'a göre, tiyatro "kültür"ün devamına hiçbir katkıda bulunmadığı gibi, onu kendi kavramı, kendi çekirdeği içinde bunalıma götürür. Tiyatro, pek çok teknik aracın kullanılmasıyla uygulama dünyasına sokulmak ister. Tiyatro, işçi sınıfının temsilcileriyle sürdürülen dramatürjik tartışmadan doğar ve büyük ölçüde gene bu sınıfa seslenir.

Oysa, aslında, *Haydutlar* gibi gösterileri nedeniyle Piscator en büyük alkışı ve başarıyı burjuva seyirciden aldı. Bu oyunda Schiller'in yapıtı, Marx'çı ideolojiyle ve anlatımda kullanılan "biyomekanik" tekniğiyle altüst edilir. (Bu tekniği Rus Meyerhold taklit edecektir.) Piscator'a başarı sağlayan öteki yapıtı, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sıdır (Die Dreigroschanoper). Alman tiyatrosunun anlatımcılıktan yeni nesnelliğe (Neue Sachlichkeit) geçişi Brecht'le gerçekleşti. Bu akım, dramatik anlatıma, üslup kuruluğunu, gerçeğe dolaysız bakışta berraklığı, gürültülü şiirsel belagatın yerini alan didaktik gösteri mantığını yeniden kazandırdı Bronner, Feuchtwanger, Bruchkner, Zuckmayer ve öteki yazarların yapıtlarında, bu yazı ilkelerine uygun ve oldukça değişik ve seçmeci bir tiyatro yazarlığı oluştu.

Bertolt Brecht (1898-1956), yakın çağın en büyük Alman ozanlarından biri, tiyatronun kuramsal reformcusu ve Marx'çı ideolojiyi benimsemiş kişiler arasında en etkili tiyatro yazarıdır. Tıyatro çalışmalarının ilk evresi olan *Baal,* kesinlikle anlatımcı, varoluşçu bireyciliğe dayalı ve henüz lirik bir oyundur; ama, daha *Trommeln in der Nacht*'da (Gece Trampetleri)Spartakist devrim katı bir ahlak sürecine bağlı kılınır; hasımları ve kahramanları temelde, ortak bir burjuva çevreden gelmek bakımından eşitleştirilir. *İm Dickcht der Stadte* (Kentlerin Fundalığında) adlı yapıttaysa, bir başka süreç, kapitalist örgütlenme ve onun faşist güçlerle suç ortaklığı süreci başlar Yapıt, bu sürecin merkezi olarak Chicago kentini alır. *Üç Kuruşluk Opera* aynı olay ağını trajikten çok, bürlesk biçiminde ortaya koyar. Bu operada Brecht, müzisyen Kurt Weill'ın çok değerli işbirliğinden yararlanmıştır. Weill, caz ritmini alaycı-dokunaklı yönde kullanarak bir nesnel dramatürji türü (bu tür, 'epik tiyatro' olarak tanımlanacaktır) yaratmıştır. Bu dram türünde şarkı, diyalog replikleriyle aynı öneme sahiptir. Brecht-Weill ikilisi *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*'de (Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü) gerçek bir lirik opera meydana getirdiler. Delilik konusunun diyalektik derinleştirmesi olan *Mann ist Mann*'daysa (İnsan İnsandır) Brecht, aktör Peter Lorre ve müzikçi Paul Dessau ile işbirliği yaptı. Nazizmin iktidara geldiği sırada, sanatçı bir dizi kısa, didaktik oyunla uğraşmaktaydı. *Die Massnahme* (Davranış çizgisi); *Die Ausnahme und die Regel* (Kuralla Kuraldışı); vb. Okul çocukları için yazılmış olan bu oyunların çoğu "yabancılaşma" üzerine kurulmuş bir kavramı geliştirir. Sanatçının amacı, oyuncuyu da, seyirciyi de duygusal açıdan bağımlı kılmamak ve onlara geniş bir karar yeteneği ile akılcı bir yar-

1971-1972 sezonunda, Paris'te Renault fabrikasının önünde, "happening" tiyatro biçimini benimsemiş, "Ekmek ve Kukla" topluluğunun verdiği temsilden bir an.

gı bırakmaktır.

Nazizm, Brecht'in sürgün yollarına düşmesine (önce Finlandiya, S.S.C.B., Paris ve sonunda Hollywood) yol açtı. Sanatçı, sürgün yıllarında en büyük yapıtlarını yazacak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu Berlin'de, bu yapıtların modernleştirilmiş biçimlerini sahneye koyacaktır. Bu çabasıyla Brecht İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da tiyatronun başkişisi haline gelecektir.

1932-1934 yıllarında Yahudi asıllı, ya da faşizm aleyhtarı yazar, oyuncu ve yönetmenlerin yurt dışına kaçmaları, Alman tiyatrosunu olağanüstü güçlerden yoksun bıraktı ve yeni yönetici sınıftan siyaset adamlarının eline düşmesine yol açtı. Onlar da, daha Weimar Cumhuriyeti döneminde başlatılan devlet tiyatrolarını merkezileştirme işini tamamladılar. Gerhardt Hauptmann ve Richard Strauss gibi eski kuşaktan bir büyük tiyatro yazarıyla bir büyük müzikçinin nazizme katılmaları bir yana, çok az sayıda tanınmış sanatçı (Richard Billinger ile Erwin Guido Kolbenheyer gibi) Hitler'in isteklerine uygun bir repertuvar hazırladılar. Dolayısıyla, Alman tiyatrosu, yeni klasik okula bağlı yazarların (P. Ernst, W von Scholz) yapıtlarıyla, ya da klasik yapıtların yeni bir tarzda sahneye konulmasıyla yaşamını sürdürdü. Sahneye koymada yenilik, Gustav Gründgens, Heinrich Georg, Heinz Hilpert gibi gerçekten olağanüstü yönetmenlerin çabalarıyla, o günün beğenisine uygun duruma sokuldu. En büyük özen, Bayreuth festivaline gösterildi, çünkü, nazilerin anlayışına göre Richard Wagner, ulusal kahramandı

20 Nisan 1939'da, Hitler'in doğum günü dolayısıyla, Berlin'de düzenlenen şenlikler.

Weimar Cumhuriyeti dönemin-de sinema da olağanüstü bir ilerleme göstermişti. 1918'de kurulan U.F.A. aracılığıyla devlet, film üretim ve dağıtımını denetlemekteydi. Kısa sürede, Alman sineması dünyayı istila etmişti. Anlatımcı dönemde bir dizi sanrılı ve fantastik film çevrildi. Bu filmler, Robert Wiene'nin ünlü *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1920) gibi, büyüye ya da gizli şeyler bilgisine dayanıyordu. Lubitach, Lang, Murnau ve Leni gibi yönetmenlerin ya-

Özgür bir anlatım olanağı bulan sahne sanatları sokaklara kadar yayılmaktadır. Resimde 1969'da Paris'te düzenlenen bir gösteri görülüyor.

pıtlarında da anlatımcı öğeler görüldü. Bazı oyuncular da uluslararası üne kavuştular: Conrad Weidt, Emil Jannings, Werner Krauss, Paul Wegener, Pola Negri, Brigitte Helm, vb. Bu adlardan çoğuna (özellikle yönetmenlerinkine) 1930'ların Amerikan sinemasında da rastlanır. Çünkü o dönemde sinema dalı da büyük bir "göç dalgası"na sahne oldu. Siyasal kovuşturmaya uğrayan sinema sanatçıları, yurt dışına kaçtılar. Yine de, özgür Alman sineması, sesli filmle yeni bir teknik anlatım geliştirecek zamanı bulacaktır. Joseph von Sternberg'in Marlene Dietrich'le çevirdiği *Mavi Melek* (Der Blaue Angel, 1930), Erick Charell'in yönettiği *Der Gongress Tanzi* (Kongre Eğleniyor, 1931), Lang'ın yönettiği *M*, Pabst'ın yönettiği *Kameraschaft* ve Leontina Sagan'ın yönettiği *Madchen in Uniform* (Üniformalı Kızlar), değişik ve ünlü filmlerdir.

Nazi sineması teknik açısından çok özenli, yapımlar bakımından zengindir ama, daha önceki dönemin estetik yoğunluğuna ulaşamamıştır. Bir önceki dönemin sinemasında, büyük bir anlatım özgürlüğü, kardeşlik, barış ve adalet özlemi göze çarpar. Nazi rejimi UFA'yı güçlendirerek, İtalya'ya ve öteki müttefik ülkelere tarihsel filmlerden operete kadar her türü kapsayan bir sürü film sattı. Leni Riefenstahl iki bölüm halinde *Olympia*'yı (1938) çevirdi. Bu film, Berlin'de düzenlenen olimpiyat oyunlarını (1936) konu alan, ustaca çekilmiş bir belgeseldir. Veit Harlan, debdebeli bir filmle (*Jud Süss* [Yahudi Süss, 1940]) ırkçı kampanyaya katılırken, Hans Steinhoff Amerikalıların Pasteur'ü konu alan bir filmine karşı *Robert Koch, der Bekampfer des Todes* (Doktor Robert Koch'un Yaşamı) adlı filmini çevirdi ve *Ohm Krüger* (1941) ile İngiliz sömürgeciliğine saldırdı.

O dönemin en serbest ve incelikli sinema yapımcıları *Maskarade*'ın yönetmeni Viyanalı Willy Forst, E. Lalbiche'in ünlü *Hasır Şapka* adlı farsından esinlenen *Der Florentiren Hut*'un yönetmeni Wolfgang Liebneiner ve özellikle *Das Madchen Joanne Flüchtlinge Der Postmeister* adlı filmlerin yapımcısı Gustav Ucicky'dir. Ucicky, Paula Wessely, Heinrich George gibi olağanüstü oyuncularla çalışmıştır. Doğu Almanya'da çevrilen ilk nazi aleyhtarı filmlerin yapımcısıysa Gerhardt Lamprecht oldu. *Prinzess'in Turandot* (Prenses Turandot) ve *Der Spieler* (Kumarbaz). Bu son film, konusunu Dostoyevski'nin aynı adı taşıyan romanından almıştır. ●

Devrimler ve Plastik Sanatlar

XVII. yy. ortasında, Avrupa'nın birçok yerinde, özellikle de İngiltere ve Hollanda'da büyük devrimler oldu. Burjuva sınıfı yeni bir yoğunluk, yeni bir anlam kazandı. Bu, Rembrandt'ın "Gece Devriyesi" adlı tablosunda çok iyi dile getirilmiştir.

Sanat Görüntüleri İçinde Burjuva Devrimleri

Büyük bir altüst olma söz konusu olsa da, bir devrimin en kesin estetik ürünleri, devrimin başarısı için gerekli koşullarla her zaman çakışmaz. Estetik düzeyde böyle özellikler gösteren yapıtlar, istisnai değilse bile oldukça azdır. Bir devrim bütün bir sınıfın özünü ilgilendiren bir süreçle gerçekleşince, anlatımla ilgili sonuçlar da, her tür sanat gösterisi ve biçimi içinde bir yoğunluğa ulaşır, ya da ulaşabilirler. Kültürün genel boyutunu besleyen şey, bir toplumun bağlamını sarsan ve yenileyen değerlerdir.

Başka bir deyişle, bir devrimin geçerli idealleri, istekleri, zorunlulukları, iktidara adaylığını koyan ve onu ele geçiren bir sınıfın bilincinde ne kadar çok yer ederse, bu devrime katılan ve onunla birlikte yükselen sanatçılar da, eğildikleri konu ne olursa olsun, o devrimin işaretini o kadar çok verirler. En "masum" konu bile, toplumun, düşüncenin, gerçekle ilişkinin dönüşüm süreci içinde ortaya çıkmış bir devrim anlayışını yansıtabilir.

Rembrandt'ın ölümünden 22 yıl sonra, kendisiyle aynı memleketten olan ozan Andries Pels, onun için şöyle yazıyordu: *"Bazen olduğu gibi bir çıplak kadın resmi yapıyorsa / bir Yunan Venüs'ünü değil / daha çok bir çamaşırcı ya da kömürcü kadını model alırdı / 'doğanın taklit edilmesi' diye buna derdi. / Uyuşukça bir süsleme sayardı başka her şeyi / diyorum ki, düşük göğüsleri / biçimsiz elleri, göbeğindeki korse bağı izlerini / bacaklarındaki lastikler / doğaya saygı gibi görünürdü. Buydu onun mizacı / İnsan bedeniyle ilgili ne kural dinlerdi / ne de orantı ilkesini."*

İşte, Rembrandt'ın Hollanda'nın

İngiliz Devrimi yıllarında, beliren yeni güçleri dile getirmeyi ve eleştirmeyi iyi bilen Hogarth'ın 1726'da yaptığı "Siyasal Yıkanma" adlı taşbasması.

devrimle ilgili dönüşümü içinde olgunlaştığı ve çıplaklarının bile bu devrimin işaretlerini taşıdığı kuşku götürmez.

Hollanda Devrimi

Hollanda Cumhuriyeti'nin kurulması Avrupa'da ilk burjuva devriminin zaferini kanıtlamıştı. Marx'ın yazdığı gibi Hollanda, bu devrimle, "kapitalist devletin XVIII. yy'daki tipik örneği" oldu, Hollanda'nın aristokratik-burjuva özelliklı yapısı, henüz feodal monarşilerin baskıları altında bulunan öteki ülkeler karşısında, ona ayrıcalıklı bir yer veriyordu. 1631'de Descartes, Amsterdam'dan şöyle yazmaktaydı: *"Dünyanın başka hangi ülkesinde, yaşamın bütün konforu ve arzu edilen her şey, burada olduğu gibi kolaylıkla elde edilebilir? Başka hangi ülkede böylesine tam bir özgürlükten yararlanılabilir?"* Spinoza'nın da felsefesini hazırlamak ve açıklamak için Hollanda'ya sığınması, kuşkusuz, bir rastlantı değildir. Lejden Üniversitesi, Avrupa'nın her yerinden bilginlerin geldikleri bir entelektüel coşku merkeziydi. Grotius, uluslararası hukuk biliminin temellerini burada attı. Genç cumhuriyet, ticari gücünü ve sömürgelerinin sayısını artırırken, ülkede yoğun bir kültür etkinliği yayılmaktaydı

Resim sanatına gelince, onun, yeni ulusal devletin kurulmasıyla doğduğu söylenebilir. Bütün XVI. yy. boyunca resim, İspanyol egemenliğinin gölgesinde, cizvitlerin teşvik ettiği bir "İtalyanlaşma" etkisi altında kaldı ve ancak XVII. yy'ın ilk çeyreğinde Hollanda'ya özgü bir görünüş kazandı. Daha önce asla görülmemiş olağanüstü bir çiçeklenmeydi bu. Binlerce ressam ülkenin her yanında dolaşmaktaydı; çünkü, her yerde canlı bir yaşam vardı. Bir düşünce dolaşımı başladı. Hollanda'yı yaratmış olan ruh ve duygular canlıydı Burjuvazinin, genel olarak Calvin'cilik biçiminde benimsendiği Protestanlık, kiliseleri geleneksel dinsel ikonografyadan temizlemişti mitolojik resim ise, saraylara yakışır ve soyut oluşu nedeniyle artık ilgi uyandırmıyordu. Burjuvalar, artık sevdikleri, kendi elleriyle yaratmış oldukları şeyin temsil edildiğini görmek istiyorlardı. Onlarla aynı sınıftan olan sanatçılar da aynı düşüncedeydi. Olağanüstü laik ve gerçekçi Hollanda resmi olayı böyle başladı

Hegel, *Estetik* adlı yapıtının üçüncü cildinin ilk bölümünde Hollanda Devrimi'yle, bundan doğan sanat arasındaki ilişkiyi unutulmaz bir ustalıkla açıklamıştır. Hegel bu konuda şöyle yazar: *"Reform eyleminin Hollanda'ya girmesiyle, Hollandalılar Protestan olurlar ve*

Hogart'ın "Okuyucular Kilisesi" (1728) adlı tablosu.

Kılıse'yle İspanya krallığının zorbalığını sarsarlar. Sıyasal açıdan, Hollanda da ne kendi hükümdarlarını kovan ve ona kendi yasalarını zorla kabul ettiren bir soylu sınıfa ne de İsviçreli köylülerin yaptıkları gibi, saldıran ezilmiş köylülere rastlanır. Orada toprak üzerinde en büyük cesareti kanıtlayarak ve denizde bir kahraman gibi davranarak, hünerli burjuva, zengin ve yurttaş olan insanlara rastlanır (...) Sanat yeteneğine sahip bu zekı halk sağlam, dürüst, kanaatkâr, uysal mizacını resimle dıle getirmek istedi. Kendi tablolarında, mümkün olan bütün tarzlarda kentının, evlerinin, ev aletlerinin açıkça anlatılmasını istedi. Evındekı huzurdan, kadınlarının ve cocuklarının süslü gıyımlerınden, kent bayramlarının görkeminden, denızcilerinin yıgıtlıgınden, bütün dünya denızlerınde dolaşan tacirlerınin ve denizcılerin ününden sevinç duymak istedi. (...) Bu candan insan doğasının onun yaşayan bicim ve dış görüntülerinin sezgisi, bu doğal zevk, bu sanat özgürlüğü, bu sevinçli ımge tazeliği, bu kendinden emin yorum cesareti. İşte bütün bunlar büyük Hollandalı ustaların yaratmalarının büyük bölümüne hayat, şırsellık kazandırır. Onların yapıtlarında, insanı ve doğayı inceleyebilir, tanımayı öğrenebilırız."

"Devrimci" Hollanda resmi budur ışte: Rembrandt'ın "Doktor Tulp'un Anatomi Dersi, Gemi Yapımcısı ve Karısı, Gece Devriyesi, Vermeer'ın Arabulucu Kadın, Asker ve Gülen Kız Çocuğu, Sütçü Kadın, Coğrafyacı, Centilmen ve Içkı Içen Kadın tabloları; Frans

Hollanda ayaklanması yeni enerjileri, özellikle de burjuva gücünü harekete geçirmiştir. Siyasetin yanı sıra sanatta da üstünlüğü ele geçiren bu güçler Frans Hals'ın "Karı Koca Portresi" adlı bu yapıtında çok güzel ortaya konulmuştur.

Hals'ın, Jacob van Ruisdael'in tablolarıdır Hollanda resmi.

Bir olgunun, apaçık bir olayın temsil edilmesinde benzer bir devrimin değerlerini aynı anlatım gücüyle ortaya koyabilen başka yapıtlar bulmaya çalışmak, başarısız bir girişim olur; çünkü bir sanatçının içinde, tarihin çelişkileri içindeki görüşbirliği her zaman doğrulanamaz.

Pels'in daha önce aktarılmış olan dizeleri, Hollandalı burjuvaların beğenilerinin değişmiş olduğu bir dönemde yazılmıştır. Devrime ağırlıklarını koymuş olan halk kitleleri,Marx'ın yazdığı gibi, "angaryadan acı çekiyor, başka hiçbir Avrupa ülkesinde görülmeyen ölçüde, acımasız bir sömürüye katlanıyorlardı;"burjuvazi ise, kendisine güç ve büyüklük vermiş olan ideal içeriklerini ve değerleri, servet doygunluğu içinde yavaş yavaş yıkmaktaydı. Böylece, sanatçılara açıklık, gerçeklik, güçlülük gibi özellikleri bırakıp, yeniden incelik, parlaklık ve zenginliğe dönmekten başka yapacak şey kalmıyordu. 1660'tan sonra Rembrandt'ın öğrencileri bile, Seymour Slive'in gözlemine göre, "bir İtalyan, Flaman ve Fransız karışımını, Hollanda diline çevirmeye" başladılar. Böylece Hollanda sanatının "Altın yüzyılı" güçsüzleşme dönemine girmiş oldu. Bu durumda Rembrandt, bir tür "muhalefet sanatçısı" halini aldı. Gerçekten Rembrandt, çağının ilk burjuva toplumu bünyesinde daha o zamanlar patlak veren çelişkileri gören ve resme aktaran tek Hollandalı sanatçı olmuştur. Onun yaşlıların, yoksul Yahudilerin, insanüstü bir güçle çalışmaktan mahvolmuş köylülerin, yoksul annelerin, harap kulübelerin, gettoların, kısacası bütün ruhuyla katıldığı acılı bir insanlığın görüntülerini çabucak çiziktirdiği kâğıtları, bu duruma tanıklık eder Bu yüzden Pels'in dizeleri bir suçlama niteliği taşır.

Zaten Rembrandt'ın ölümünden üç yıl önce, Poussin'in taklitçisi Liège'li Gérard de Lairesse, stüdyosunu Rembrandt'ın oturduğu Amsterdam'a taşıyarak, Hollanda resminin bazı özelliklerini rahatça küçümsemekte, yeni bir mitoloji ressamlığının yayılmasını başlatmaktaydı

Hogarth'ın Yergisi

Bu yüzden, Rembrandt'ın günden güne daha dramatik ve içkin olan resmi, kuşkusuz, *"çağdaş"*, *"güncel olmayan"* bir resim görünebilir. Ama, belki de Pels'in Rembrandt konusunda yazdığı dizelerle çelişkili olarak, Jonathan Swift'in İngiliz Devrimi döneminde yaşamış ressam ve gravürcü Hogarth lehinde 1736'da yazdığı dizelerden söz edilebilir burada: *"Yokluğunu nasıl duyuyorum bilsen, alaycı Hogarth / Bana senin neşeli bir haylaz olduğunu söylüyorlar. / Tanımış olsaydık birbirimizi / her canavarın bir portresi olurdu; bu iğrenç aptallar takımı üstü-*

ne kullanırdın / gravürcü aletlerini / Sen hayvanları çizerdin, ben onları betimlerken; :ben onlarla alay ederken sen suratlarını saptardın / gülümserken çizerdin portrelerini / İnan ki / Karikatürlerini yapmana hiç gerek kalmazdı / öyle bir çizerdin ki onları / her suratta tanırdı bütün ruhları." Burjuva devrimi, İngiltere'de gerçekleştiği biçimiyle, ulusun bünyesinde apansız toplumsal kusurlar yaratmıştı. Büyük ticaret burjuvazisiyle yeni toprak sahipleri, artık, soylu sınıfınkine eş bir siyasal etki kullanmaya başlamışlardı. Başka bir deyişle, servet ile mülkiyet, soylu sınıftan olmayan eşdeğerli bir iktidar kaynağı haline gelmişti. Bu eski ve yeni yönetici güçlerin uzlaşmasıyla, ilk burjuva devriminden doğmuş devlet gerçekleşmişti. Devrim, kuşku götürmez bir köklü gelişim sağladığı halde çirkinlik, ahlaksızlık, vurgunculuk, yürürlükte olan toplumsal-iktisadi süreçlere ve değişmelere eşlik etmişti ve etmekteydi. Toplumsal bozulma, hızlı sermaye birikimi ve daha da hızlı bir mali kaynak tükenişi, topraklarından kovulmuş köylülerin, bölgelerinde yoksulluktan deliye dönerek kent merkezlerini istila eden binlerce yoksulun durumunda kendini açığa vurmaktaydı.

İngiltere'nin ilk modern sanatçısı Hogarth bu durumu canlılıkla yansıtan bir dizi resimle dehasını ortaya koydu. Hogart'ın önyargısız gerçekçiliği, kuşkusuz, bir burjuva görüşüydü; ama Swift'in edebi taşlamasında belirtildiği gibi, Hogarth yalnızca soylu sınıfın çöküş nedenlerini, derlemekle kalmadı; kendi sınıfının böbürlenmesinin, kendini beğenmişliğinin, açgözlülüğünün, zorbalığının nedenlerini de ortaya koydu. Hogarth'ın anlatımı, Hollanda tarzında çalışan ressamların biçimlerinden, Watteau gibi daha ince hoş biçimlerini benimsemiş Fransız ressamlarına kadar değişik eğilimler gösterdi: Gerçekten, sanatçının müşterileri hem burjuva hem de soylu sınıftandır. Bir yerde, her iki sınıfın beğenisini de, hoşnut etmek zorundaydı sanatçı. Ne var ki, önemli olan, sanatçının sarsılmaz gerçekçiliğiydi. Bu gerçekçilik onun acı, acımasız, mizah dolu anlatımındaki öteki bütün kalıntıları yok eder. Hogarth bir burjuva devrimi akışı içinde yaşıyorsa da, burjuvazinin yarattığı ilerlemenin ressamı değildir kuşkusuz. Baudelaire, *"Hogarth'ın dehasında soğuk, yürek karartıcı bir şey var"* derken gerçeği çok iyi görmüştü. *Gözde Evlilik, Seçim* gibi bir çevrim, ressamın bir dizi gravürüyle birlikte, bir çağın bütün tarihini gözler önüne serer. Bu çağda, geçmişle gelecek arasındaki çatışma, sürtüşmeler ve bozulmalar, saçmalıklar, acımasızlık ve kötülükler, acı alayla trajedi, kaba övgüyle ince küstahlık arasında olağanüstü bir plastik açıklık kazanır. Her şey, en anlamsız ayrıntıyı bile gözden kaçırmayan bir bakış keskinliğiyle dile getirilmiştir

Frans Hals'ın "Neşeli İçkici" ya da "Bay Peeckelhaering" adlı tablosu.

Bir çağın frenleyici çerçevesini kırarak canlı bir şiddetle kendi iktidarını yaratan bir toplumun ve bir sınıfın düzensiz büyümesi, Hogarth'ın görüş açısının dışında kalır.

Ama, genel olarak İngiltere'de sanayi uygarlığının başlamasıyla soluğu kesilen burjuva devriminin, Hogarth'tan sonra pek az olumlu sanatçı yetiştirebildiğini söylemek gerekir. Bu olumlu anlamda, Joseph Wright'ın bazı yapıtları örnek olarak verilebilir. Klingender onu, İngiliz "sanayi devriminin ruhunu doğrudan doğruya dile getiren ilk meslekten ressam" olarak tanımlamıştır. Sanatçı bu tanıma, *Tekerlek Pompasındaki Bir Kuşla Deneme, Bir Filozof Güneş Yerine Lamba Koyduğu Bir Planetaryumda Ders Veriyor, Filozof Taşını Arayan Bir Kimyacı Fosforu Keşfediyor* ve *Eski Kimyacı Filozofların Yaptığı Gibi İşlemin İyi Sonuç Vermesi İçin Dua Ediyor* gibi yapıtlarıyla hak kazanmıştır.

Salt resim açısından Wright, Caravaggio ile Rembrandt'ın ışık-gölge dersiyle, daha sonraki İngiliz peyzaj (manzara resmi) okulunun romantik doğalcılığı arasında bir köprü oluşturdu. Sanatçıdan çok fizikçi olan Wright, resimde ışık sorunlarıyla derinliğine ilgilenmiş, figüratif arayışını bu yöne çevirmiştir. Bu araştırmanın izlerini taşıyan son tablolarından *Cromford Dulu*'nda, ilk pamuk krallarından Arkwrigth'ın fabrikası, gecenin karanlığında aydınlatılmış yüz penceresiyle çalışırken bulutların arasında ay görünür. Sanayiyi konu alan başka resimler de vardır;

XVIII. yy. İngiliz dünyasında, özellikle burjuva sınıfı, bilimle tekniğin insanoğlunun karşısına çıkardığı yeni sorunları kavramaya başladı. Joseph Wright'ın bu tablosu "Bir Felsefeci, Güneş Yerine Lambanın Konulduğu Bir Planetaryumda Ders Veriyor" adını taşımaktadır.

ama, bunlar yalnızca belgesel değer taşıyan yapıtlardır; herhangi bir gazete ressamı da benzerlerini yapar, ama gerçek bir anlatım gücü veremez. İngiltere'de tekniğin gelişmesini yücelten bir sanattan çok, tekniğin uğursuz sonuçlarını açıklayan bir sanat görülür. Bunun tipik örneği John Martin'dir. Martin, Milton'un *Yitik Cennet*'ini, İncil'den ve sanayiden alınmış figürlerle ustaca yorumlamıştır. Bu konuda, Milton'un Cromwell'in kâtibi olduğunu unutmamak gerekir.

Marx'ın bir gözlemine göre *"Cromwell ve İngiliz halkı, burjuva devrimi için zorunlu dili, tutku ve yanılsamaları Eski Ahit'ten almışlardı."* Milton, şiirini böyle bir devrim ruhu içinde yazmıştı. Şeytan, onun dizeleriyle kalkınma simgesi haline geldi. Bu yüzden, Martin'in bu simgecilik çizgisinde, görüntülerine romantik biçimde güncel bir özellik vermesi çok doğaldı; yeni dev yapılar, ırmaklar üzerindeki güçlü köprüler, çatırdayan makineler, dökümevleri, toprak altındaki maden ocakları, Milton'ın cehennem görüntülerinin plastik açıdan dile getirilmesine esin kaynağı olabiliyordu

Sanayi devriminin olumsuz etkilerini güçlü bir biçimde ve daha bu devrimin başlangıç yıllarında vurgulayanlar, özellikle, ilk romantik kuşağın ozanları olmuşlardır

Bir Umutsuzluk Çağı

1817'de İngiliz ozanı Shelley, bu çağı *"bir umutsuzluk çağı"* olarak tanımlamıştır. Gerçekten Martin'e son yapıtlarından bazılarını, bu arada 1854'te, *Ölkenin Büyük Günü*'nü (daha önce *Dünyanın Sonu* başlığını taşıyordu) esinleyen de bu umutsuzluktu herhalde

Toplumsal sorunun, böyle bir durumda, baskısını giderek artırdığı kuşku götürmez. O çağın edebiyatı, buna benzer bir durumun ağırlığını belirten işaretlerle doludur. Daha 1830'lu yıllarda, Dickens'in romanları bu durumu yansıtıyordu. Martin'in son tablolaları sanayileşmenin doğurduğu çelişkilerin kaygı verici bir biçimde yayıldığını ve köklendiğini kanıtlar Ama bu ağırlaşan durum karşısında, muhalefet akınlarının da ortaya çıktığı kesindir. İşçiler protesto sınırlarını aşarak dernekler halinde örgütlenmeye başlamışlardı. Bu kez yanı başlarında, onları savunan bir radikal akım da vardı. Bu akım Fransız Devrimi'nden hemen sonra ortaya çıkmış; böylece, birçok burjuva aydının da, proletaryayla bir dayanışma duygusu doğmuştu. Bu duygu, sanat dallarına da yansımaktan geri kalmadı. Ressam Ford Madox Brown'ın (1821-1839) büyük alegorik kompozisyonu *Emek*, bunun anlamlı bir örneğidir

Brown'ın kapitalist toplum konusunda, Carlyle'ın etkisinde kaldığı kuşku götürmez; *Emek* tablosunu yaptığı dönemde, işçilere sanat dersleri veren bir kursla da uğraşmıştı. Bu arada, insana, sosyalizme dönük ve sosyalist düşünceler geniş ölçüde yayıldı ve Brown'ın yanı sıra William Bell Scott'tan Godfrey Sykes ve James Scharples'a kadar birçok sanatçı da benzer konulara yöneldiler

Kendisinin kabul etmek istememesine karşın Brown, üslup açısından önraffaellocu ressamlara oldukça yakındı. Ne var ki, bu okulun ressamları arasında sanayi devriminin doğurduğu sorunlardan kaygı duyanlar olmasının yanı sıra, bu kaygılar genellikle kapitalizm-öncesi döneme bir özlem biçiminde dile getiriliyordu Makinelerin gelişmesinden doğan beşeri, toplumsal sorunlar açısından, genç desenciler ve ressamlar çok daha ilgi çekiciydi. Bunlar 1869'dan sonra *Graphic Portafolio* dergisi çevresinde toplandılar Aralarında Frank Holl, Kuke Fildes ve Hubert Herkomer ile Brown'ın öteki izleyicileri vardı. Ne var ki söz konusu olan, burjuva ve sanayi devriminin etkili biçimde dile getirilmesinden, bu devrimin doğurduğu sonuçların görülmesine doğru bir kaymaydı. 1873-1874 yılları arasında Londra'da oturduğu sıralar Van Gogh'u şiddetle sarsan şey de, *Graphic Portafoglio*'ya bağlı genç sanatçıların dikkatlerini yoğunlaştırdıkları bu tür temalar oldu. Kısacası Hollanda'da, İngiltere'de burjuva devrimiyle doğrudan doğruya birleşen bir sanatın zenginlik ve niteliğine erişemediler. Fransa'ysa bunu yapmayı başardı; öteden beri, klasik devrim ülkesi olduğu söylenen Fransa'da devrimin en kararlı anlarını ve motiflerini saptayan tablolar yapılmıştır denilebilir

J.L. David'in "Liktorlar Brutus'a Oğlunun Cesedini Getirirken" (1789) adlı tablosu.

Jakoben David

Plehanov, 1905'te yayımlanan *Fransa'da Dramatik Edebiyat ve Resim* adlı denemesinde, Rus sürgünlerini Jacques Louis David'in *Brutus* tablosu önünde diz çökmek için Louvre'un merdivenlerini tırmanmaya teşvik ediyor ve ünlü tabloyu şöyle yorumluyordu: *"Liktorlar Brutus'a monarşi lehinde bir komploya katıldığı için ölüm cezasına çarptırılan oğlunun cesedini getirirler. Brutus'un karısı ve kızı ağlamakta, ama o sert ve hareketsiz bir biçimde oturmaktadır. Anlaşılıyor ki, onun için 'Cumhuriyet davası', 'yüce' bir yasadır. Brutus da bir 'aile babasıdır'; ama bu baba bir yurttaştır. Erdemi bir devrimcinin 'siyasal erdemi'dir."*

David'in bu yapıtı, Bastille'in alınışından az sonra, 1789 Salonu'nda sergilendi. David, dört yıl önce Roma'da, konusunu gene Roma tarihinden alan *Horatiusların Andı* tablosunu yapmıştı. Böylece David, yeni klasisizmin çoktan gerilemeye başladığı bir dönemde, yeni-klasik sanat çizgisini sürdürüyordu. Onun bu çalışması yeni-klasik resim sanatının ömrünü uzattı. Ne var ki, David'in yeni klasisizmi, Canova'nınkinden farklı bir şeydi. İtalyan heykelcisi Canova için, yeni-klasik şiirsellik, eski Yunan sanatının güzelliğine ve kusursuzluğuna duyulan tutkuda sonuçlanıyordu. David içinse bu, Fransız Devrimi kültürünün, Roma Cumhuriyeti'nden oluştuğu görüşüne dayanan bir uygarlık düşüncesini önermekten başka şey değildi.

Marx, bu görünümü şöyle açıklar: *"Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napolyon gibi kahramanlar, tıpkı Fransız Devrimi'nin partileri ve kitleleri gibi, Roma töreleriyle ve Romalıların konuşma biçimini kullanarak, çağın görevini yerine getirdiler: Burjuva toplumunun kurtuluşu ve kuruluşu (...). Burjuva toplumu pek az kahramanlık taşımakla birlikte, kahramanlık, özveri, terör, iç savaş ve dış savaşlar, devrimi dünyaya getirmek için zorunlu oldu. Devrim gladyatörleri, Roma Cumhuriyeti'nin klasik geleneklerinde, sanat ideallerini, biçimlerini ve yanılsamalarını buldular. Mücadelelerinin özel burjuva içeriğini kendi kendilerinden gizlemek ve coşkularını büyük tarihsel trajedilerin düzeyinde tutabilmek için, böyle şeylere gereksinim duyuyorlardı.*

David'in yeni-klasisizmine bu ışık altında bakmak gerekir. Agnès Humbert'in dediği gibi, David'in ellerinde sanat "Montesquieu'nün *Kanunların Ruhu Üstüne* gibi bir silah" oldu. Plehanov, David'in *Brutus*'unu bir *"yurttaş"* diye tanımlar; bu "yurttaş", latince *civis*'ın çevirisinden başka bir şey değildir. Civis, daha sonra Marseillaise'deki *citoyen* (yurttaş) olur. Dolayısıyla, David'in yeni-klasisizmi, en yüksek ve güvenli anlamında, soğuk ve akademik hiçbir özellik taşımaz. Tersine, bu yapıta canlı bir manevi gerilim ve olağanüstü bir ahlak gücü egemendir. David'in üslubunun aydınlanmacı özellik taşıdığı, aklın (düzen, gerçek ve seçme anlamına gelen aklın) şiirselliğinden doğduğu söylenebilir.

David'in, yeni-klasik görüşünü devrimin güncelliğine aktarırken hiçbir zorluk çekmemesinin temel nedeni budur. 1790 yılında yoğun biçimde kendini aradığı *Jeu de Paume Yemini* bunun en inandırıcı

Sanat ile devrimci ayaklanma arasındaki en sıkı birliğe, XVIII. ve XIX.yy'da Fransa'da Jacques Louis David'in kişiliğinde rastlanır. Resimde J.L. David'in "Öldürülen Marat" (1793) adlı tablosu görülüyor.

kanıtıdır. Yazık ki, Mirabeau'nun ihanetinden, gerici Thermidor hareketine, Direktuvara ve İmparatorluğa kadar meydana gelen olaylar, bu yapıtın yapılmasını durdurmuş, tablonun yalnız deseni tamamlanmıştır. Ama, bu desen bile, David'in hoşgörüsüz büyüklüğünü ve kavram yeniliğini göstermeye yeterlidir. David, daha önceki modellerinin durağanlığını parçalayarak, sahneyi bütün canlılığıyla temsil eder. Tiers état'nın milletvekilleri coşkunlukla el kaldırırlar; geniş salonu bir titreme kaplar, o sırada yukarda soldaki büyük pencerelerden, dışarda apansızın patlayan fırtınanın rüzgârı içeriye saldırır, perdeleri sallar. David, tarihsel durumun derin anlamını, kendi şiirselliğinin ilkelerini çiğnemeden, üstelik hiçbir alegori kullanmadan, dolaysız bir anlatım içinde yakalamayı böyle başarır.

Marat'nın Öldürülmesi

David'in başyapıtı sayılması gereken *Öldürülen Marat* (1793), daha da saygın bir tarzda gerçekleştirilmiştir. Ulusal Meclis üyesi David, cenaze töreniyle görevlendirilmişti. 15 Temmuz 1793 günü mecliste, Marat'nın ölümünden bir gün önce, onun sağlığı konusunda bilgi almak üzere Jakobenler Kulübü tarafından nasıl görevlendirildiğini ve Marat'yı ziyaretini şöyle anlatır: *"Onu öyle bir durumda buldum ki, neye uğradığımı anlayamadım. Yanı başında bir tahta iskemle, üzerinde de, kâğıt ve mürekkep hokkası duruyordu. Banyo teknesinden çıkardığı eliyle, halkın iyiliği için, son düşüncelerini yazıyordu."*

Bu betimleme, David'in yaptığı tablonun ta kendisidir. Aynı yılın 25 Kasım günü David, tabloyu meclise şu heyecanlı söylevle sunacaktır: *"Yurttaşlar, halk dostunu istiyordu, sanatımı kışkırtan bu acılı ses duyuluyordu. Halk sadık dostunun yüzünü yeniden görmek istiyordu: David! fırçalarını al, diyordu bu ses, dostumuzun öcünü al, Marat'nın öcünü al. Onun allak bullak olmuş çizgilerini resmet ki yenilgiye uğramış düşmanları daha da sapsarı kesilsinler! Baştan çıkarmayı başaramadıkları için alçakça öldürttükleri kişinin kaderini kıskanmak zorunda bırak bu düşmanları! İşte, halkın bu sesini işittim ve ona boyun eğdim. Ana, dul, yetim, ezilmiş asker, hepinizi savunmak için kendi yaşamını tehlikeye attı o. Yaklaşın! Yaklaşın ve bakın dostunuza! Sizi esirgeyen yok artık , hainlere korku salan kalemi kasılmış parmaklarından düşüyor. Ah umutsuzluk! Yılmaz dostunuz öldü (...) Meslektaşlarım, fırçalarıma duyduğum saygıyı size veriyorum. Marat'nın kanlar içinde, morarmış yüzünde dolaşan bakışlarınız, size onun erdemlerini, hep sizin kalacak erdemlerini anımsatacaktır."*

Parlak ve sağlam görüntüsüyle *Öldürülen Marat*, bütün devrim resimlerinin en anlamlı yapıtıdır. David'in kendisi bile, Napolyon öncesi öteki yapıtlarında böyle bir tablonun benzerini yaratmayı başaramamıştır. Michel Butor'un yazdığı gibi, *"eski harflerle ithaf, imza, devrim kullanımına uygun tarihleme, Marat'ya masa ödevini gören küçük tahta çekmece üzerinde belirgin biçimde görünür, bir mezara dönüşür ve bütün tabloyu bir anıta çevirirler."*

David'in devrim yankısının (biraz aşırı süslemeli de olsa) titreşimlerinin duyulduğu son tablosu, *Kartal Nişanının Dağıtımı* (1810) oldu David'in öğrencilerinden hiçbiri (aralarında Antoine Gros ve Ingres de vardır) onun "uygarlık" duygusuna erişememiş, yalnızca Géricault, doğrudan doğruya onun öğrencisi olmamakla birlikte bunu gerçekleştirmiştir.

Géricault'nun Karşıtlığı

David'in, Géricault'nun ilk ünlü tablosu *İmparatorluk Muhafız Avcı Subayı Hücumda*'yı 1812 Salonu'nda gördüğü zaman şöyle bağırdığı söylenir: *"Bu fırça darbesini tanımıyorum!"* Bununla birlikte, Géricault'nun esinindeki öz, David'e, onun daha dolaysız öğrencilerininkinden daha yakındır. Géricault, bu yakınlığın ya da, David'e borçlu olduğu şeyin kesinlikle bilincindeydi. Onu, sürgünde bulunduğu Brüksel'e giderek ziyaret etmek istemesinden anlaşılmaktadır bu.

Restorasyon dönemi Fransa'sında yaşamış olan Géricault, devrim dönemine ve Napolyon'un yiğitliğine duyduğu özlemle beslen-

di. Bu yiğitliğin yüceltilmesinde kahramanca bir yaşam dürtüsü görüyordu. Bitirilmemiş tasarılar (bunlardan birkaç etütle taslak günümüze ulaşmıştır), *Zenci Köle Ticareti* ya da *Engizisyon Kapılarının Açılışı* adlı bir tablo için yapılmış taslaklar, devrim ilkelerinden esinlenmiş bir uygarlık görüşü konusunda duyduğu kaygıyı dile getirmektedir. Oysa, onun anlayışının yüce ve coşturucu bir biçimi olarak, devrimin başarısızlığı üzerine bir yapıtı da vardır: *Meduse'ün Salı* (1819). Jules Michelet 1848 arifesinde bu yapıt konusunda şu yorumu yapıyordu: *"Gericault, kendi salının ve Fransa'nın, bütün toplumumuzun batışını resimlemiştir. (...) Bu Meduse'ün Salı üzerine bütün Fransa'yı, bütün toplumumuzu bindirmiştir.(...) Bu öylesine kıyıcı gerçeklikte bir görüntü ki, modeli olan toplumumuz orada kendini tanımayı kabul etmedi. Önünden çabucak geçildi, görmemeye, anlamamaya çalışıldı:'Bu tablo fazla hüzünlü, çok ölü var, daha neşeli bir batış canlandırılamaz mıydı?'denildi."*

1789 Devrimi'ni onaylayan bir imge bulabilmek için François Rude'e ve *Gönüllülerin Gidişi* adlı tablosuna kadar uzanmak gerekir Dijon'lu sanatçı, 1830'da sürgünden döndükten sonra, Etoile Zafer Takı için 1806'da başladığı bir anıtı yüksek kabartma olarak yaptı

Tak üzerinde başka sanatçılar çalıştılarsa da, Etoile Zafer Takı, Rude'ün yapıtı olarak kaldı. Parisliler bu anıta hemen *Marseillaise* adını taktılar. Kuşkusuz, yüce bir enerjiyle dolu bir yapıttır bu. Savaşçı grubunun üzerinde duran kadın, onları el hareketleri ve çığlıklarla kızıştırır: *"Silah başına!"* Dudaklarından, başka hangi çığlık çıkabilir? Rude yapıtın bu bölümünün taslağını yaparken karısı ona modellik ediyordu. Rude, karısından girtlağının bütün gücüyle bağırmasını istiyordu. Bağırıyordu kadın,ama asla tatmin olmuyordu sanatçı: *"Daha kuvvetli, daha kuvvetli!"* diye onu kışkırtıyordu. Anlaşıldığına göre Rude, bu kadın figürünün el kol hareketleri ve çığlığı ile, bu yapıtla, yalnızca 1789'un anısını değil, 1830'da halk ayaklanmasıyla restorasyon iktidarının çöküşünü görmüş olan "onurlu günlerin" coşkunluğunu ortaya koymak istemiştir.

Sanat ateşini yeniden tutuşturan da, kuşkusuz Temmuz Devrimi olmuştur. O yıl Delacroix, *Halka Öncülük Eden Özgürlük* tablosunu yaptı

Bir adı da *28 Temmuz 1830* olan bu yapıt, bir yıl sonraki Salon' da sergilenecektir. Delacroix bu büyük tabloda, bir barikat üzerinde, elinde üç renkli bayrağı sallayan göğsü çıplak bir kadının çevresinde, bu ayaklanmanın başoyuncularını bir araya getirir; onları nerdeyse aynen kopya eder: Omuzları üzerinde yangının ve barutun dumanı, ayakları altındaysa, tıpkı *Meduse'ün Salı*'ndaki gibi ölüler bulunan yurttaş, küçük burjuva ve aydın... Delacroix *Günlük*'ünün bir sayfasında, Géricault'nun ölümünden söz ederken şöyle yazmıştı: *"Zavallı Géricault! Seni sık sık düşüneceğim. Ve inanıyorum ki, ruhun yapıtlarımın çevresinde dolaşıp duracak."* Kuşkusuz, bu özgürlük tablosunu yaptığı sırada Delacroix'nin içi Géricault ile doluydu.

1789'da Fransız Devrimi'ne katılan J.L. David'in "Kartal Nişanının Dağıtımı" (1810) adlı tablosu.

Resimde devrimci konuları hiçbir zaman açıkça işlemeyen Gustave Courbet bile, yoksulluk dolu bir dünyanın koşullarıyla ilgilenmiştir. Courbet'nin "Taş Kırıcılar" adlı tablosu görülüyor.

Gerçekçiliğin Doğuşu

1830 Devrimi, böylece, Restorasyon döneminden büyük başarı kazanmış olan "sanat için sanat" kuramına darbe üstüne darbe indirdi. Ne var ki, Louis-Philippe hükümeti , gerici ve ikiyüzlü özünü çabucak gösterdi. Fransa'nın mutlak sahibi olan yeni finans burjuvazisinin beğenileri, aklın alamayacağı ölçüde yavandı. Alexandre Decamps, 18 Mart 1838 tarihli *National*'de şöyle yazmaktaydı: *"Çok bağımsız özgünlüğü olan ve çok ateşli biçimde yorumlanan sanat yapıtları bizim burjuva toplumunun gözlerini rahatsız ediyor. Onun dar zekâsı ne dehaların büyük kavramlarını, ne de insanlığın cömert aşk atılışlarını kavrayabiliyor. Düşünceleri sınırsızdır; fazla büyük olan, ya da kendisini aşan her şey ondan kaçar."*

Böylece, konformizm hızla yayılıyordu; Louis-Philippe'i göklere çıkaran tablolar ve dinsel tablolar çoğalmaktaydı. Daha 1833'te Thiers, hükümet adına şunları söylemişti: *"Hükümet, kilise tablosu sipariş etmiyor artık: Sanatçılar artık bu tür tablo yapmaktan zevk almıyor, hemen tümü istekleri geri çeviriyor."* Oysa, az sonra işler değişecekti. Rahip sınıfı yeniden etki kazanmıştı; burjuva sınıfı da ayrıcalıklarını korumak için ona gereksinim duyuyordu. Böylece dinsel konulu satın alımı yeniden başladı. 1837 Salonu'nda, dinsel tabloların sayısı, savaş konulu tablolarınkini aşıyordu. Bir tembellik ve karışıklık çağıydı bu: Bu havayı, kültür siyasetiyle yaratmaya çalışan da Louis-Philippe hükümetiydi.

Ama, işler hep böyle gidemezdi. 1848'den önceki yıllar gerçekten uyanış yılları oldu. Halk kitleleri Avrupa tarihine günden güne artan bir güçle ağırlığını koymaktaydı. Yergi resmi, Gavarni, Charlet, Raffet ve Daumier'nin ellerinde yenilmez bir silah halini alıyordu. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*'te (Bir Gezginin Anıları), Paris'in en büyük siyasal ressamlarının çalıştıkları *Charivari* adlı yergi gazetesi konusunda şöyle yazar: *"Seçim için ya da mevki sunarak yolsuzluk yapılabilir, ama kitleleri satın almak olanaksızdır, bu Roma imparatorlarının harcıdır Bugün, güzel konuşan bir rahiple onları baştan çıkarmak olanaksızdır. Bir Charivari var olalı beri, kitleler çıkarlarının bilincine vararak seslerini sürekli duyurmaya devam ediyorlar."* Victor Hugo da şu yorumda bulunuyordu: *"Ozan dün 'kamu' diyordu; bugünse 'halk' diyor."*

Çağın en canlı ve en duyarlı kişilerinin düşüncesi buydu. Decamps, 1839 Martı'nda *"Sanatın amacı halka seslenmek, ondaki ulusal teli titreterek onu eğitmektir"* diyor, H. Robert de 1841 Nisanı'nda *"Sanat, güçlü bir siyasal eğitim aracıdır. Sanatı bir toplum anlayışı içinde yeniden güçlü kılmak ve ona toplumsallaş-*

tırıcı gücüne geri vermek gerekir" diye yineliyordu. Dolayısıyla, bu yıllar bir demokratik sanat görüşünün oluştuğu ve gerçekçiliğin gelişinin hazırlandığı yıllardı. Birkaç yıl sonra, Courbet, dostu Castagnary'ye şöyle yazmaktaydı: *"Şubat Devrimi olmasaydı, belki de benim resmi sanatım olmayacaktı."* Daha sonralarıysa, Jules Valles'e şu satırları yazmıştı: *"Sahte ve uzlaşmacı ideali bırakarak 1848'de gerçekçilik bayrağını diktim, sanatı insanın hizmetine verecek tek bayrak budur."*

Çağının sanatçısı olmak zorunluluğu, bu ateşli ortamda hızla olgunlaştı. Tıpkı bunun gibi, Courbet'nin benimsediği siyasal ve toplumsal düşünceler de olgunlaştılar. Onun sadık dostu ve eleştirmen Castagnary, haklı olarak, şöyle diyordu: *"1848'de, Pierre Dupont'un işçilerin yoksulluğu üzerine dizeler yazdığı, George Sand'ın 'La Mare au Diable'romanı üzerinde çalıştığı bir dönemde, halktan gelmiş, cumhuriyetçi gelenek ve eğitim sahibi bir ressamın, sanatına konu olarak, aralarında çocukluğunu geçirdiği köylülerle burjuvaları alması, oldukça anlaşılabilir bir şeydi.(...) Courbet, onları doğal büyüklüğü içinde çizerek ve onlara, o zamana kadar, yalnızca tanrılara ve kahramanlara ayrılmış bulunan gücü ve kişiliği vererek bir sanat devrimini sona erdirdi."*

Courbet'nin bu yeni anlayışı en iyi dile getiren tablolarından biri, *Taş Kırıcılar* oldu. Yapıt, devrimi izleyen yılda yapılmış, ama son savaşta tahrip edilmiştir. Courbet, bir mektubunda şunları anlatır: *"Bir gezinti yapmak için Saint Denis şatosuna gidiyordum. Maisière yakınında, yol üzerinde taş kıran iki adamı seyretmek için durdum. Bundan daha kötü bir sefalet örneğine rastlamak zordur. Böyleco, bir anda aklıma bir tablo yapmak geldi.(...). Evet, Bay Peisse, sanata bir halk enerjisi vermek gerekiyor."*

Bununla birlikte, birkaç deseni bir yana bırakılırsa, Courbet'nin yapıtları arasında devrimle doğrudan ilişki kuran hiçbir şey yoktur. Buna karşılık, Daumier'nin en ünlü birkaç taşbasması yanında bir dizi yapıtı, devrimle doğrudan ilişkilidir. Gerçekten, Daumier, içinde romantizmle gerçekçiliğin güçlü bir biçimde kaynaştıkları plastik bir anlatım yoluyla, kargaşa ve umutla yanan o günlerde, dövüşmek ve gösteri yapmak amacıyla sokaklara dökülen Parisli kalabalığı resimledi. O yıl ya da bir süre sonra yaptığı başlıca yapıtlar şunlardır:

Zafer Takı (Arc de Triomphe) üzerinde cumhuriyetçi Fransa'nın gücünü ve ruhunu canlandıran heykelci François Rude'ün "Gönüllülerin Gidişi" ya da "Marseillaise" adıyla anılan yüksek kabartması.

Barikat Üzerinde Bir Aile; Ayaklanma; Başkaldırının Kellesi; İsyan.

Risorgimento'nun Sanatsal Görevi

Devrimler yılı 1848'in bütün Avrupa'da sanat üzerine yaptığı etkinin açıklanması, daha kapsamlı ve geniş bir çözümleme gerektirir. Romanya, Bulgaristan, Macaristan gibi ülkelerde de, yalnızca siyasal değil, aynı zamanda sanatsal bakımdan açıkça olumlu etkiler görülür. Doğu Avrupa ülkelerinden bazıları için, laik ve modern bir ulusal sanatın başlaması, bu dönemle aynı zamana rastlar. Almanya gibi öteki uluslar içinse, 1848'in ya da onun çevresinde dolaşan olayların işaretlerine, figüratif sanattan çok öbür sanat dallarında rastlanabilir. Bununla birlikte, hiç değilse Menzel'in *Mart Şehitlerinin Gömülmesi* anılmaya değer. Yapıt, devrimle aynı yılda gerçekleştirilmiştir. Büyük *Risorgimento* hareketinin, yeni sanatçı ve yapıt sayısında artış sağladığı, ama ulaştığı sonuçların, kuşkusuz, Fransa'nın ulaştığı sonuçların çok gerisinde kaldığı söylenebilir. Giovanni Fattori şöyle yazıyordu: *"Derken 1859 geldi ve bu yıl, yurdu ve sanatı kurtaran devrim oldu ve izlenimciler çıktı ortaya."* Courbet'nin 1848 Devrimi konusunda söylediklerinin yankısı gibi olan bu sözler, yalnızca Toscana izlenimcilerinin akımı için geçerli değildi. Bir sanat yenilenmesinin nedenleriyle, bağımsızlık mü-

Théodore Géricault'nun "Meduse'ün Salı" adlı yapıtının kesin tablodan önceki son eskizi.

cadelesi arasındaki sıkı ilişkilerin bilinci, o çağın hemen bütün sanatçılarında çok canlıdır. Ruhları zorbalığa karşı ayaklandıran özgürlük coşkunluğu, manevi kopmanın bütün görünüşlerini suçlamaya yöneliyordu. Romantik idealleştirmelere ve tarihsel anıların örtülerine karşı mücadele başlarken, soğuk yeni-klasik kurallarıyla akademiler suçlanmaktaydı.

O yıllarda, *Risorgimento* ruhu, en iyi sanatçılar için, özellikle gerçeğin aranması, her tür anlatım ikiyüzlülüğüne karşı hoşgörüsüzlük anlamına geldi. Bu sanatçıların çoğu, 1848 ve 1849 kampanyalarına ve Garibaldi'nin bütün girişimlerine katılmışlardı. *"Binler"*e katılmak için 19 yaşında evden kaçan Federico Zandomeneghi, kendini "ressam ve asker" olarak tanımlıyordu: Yeni sanatçıların en çok onur duydukları bir unvandı bu! Telemaco Signorini'nin anlattığına göre *"köy yaşantısı , bir süre için, stüdyonun bırakılması, yeni şeyler görülmesi,"* sanatçıları *"en büyük güç ve ateşlilikle yapıt vermeye"* itti. *Risorgimento* girişimleri sırasında ressam gönüllüler, ülkeyi ve halkını tanımayı öğrenmişlerdi. Açık havada yaşama, doğayla doğrudan ilişkiyi kolaylaştırmıştı. Bütün bunlar yeni İtalyan sanatının oluşumunda ve gelişiminde belirleyici bir önem taşır.

İtalyan sanatçılarının *Risorgimento*'ya katılmalarının meyveleri, yalnızca savaş tabloları, ya da seferler sırasında ve birkaç yıl sonra yapılan tablolar değildir. Ama, bu "savaş alanı notları"nın, desen ve taslakların çoğu değerlidir; çünkü o yılların yakıcılığını günümüze kadar yansıtırlar. Kuşkusuz, daha sonra yapılmış, üzerinde daha çok düşünülmüş ve derinlik verilmiş tablolar da vardır. Bunlarda bazen, biçimsel ve güvenli bir güçle dile getirilmiş acı eleştirili bir yargı içinde, *Risorgimento* bilinci göze çarpar.

Fattori'nin Acısı

Fattori'nin bazı tabloları bunu yansıtır. Ama burada konuyu özetlemek için özellikle, Risorgimento'nun daha kolaycı bir yorumunu vermiş olan yapıtlar ve ressamlar üzerinde durmak yararlı olur. Bu nedenle halk duygusunu sürekli taze tutan "öyküleri" ile hem Gerolamo, hem de Domenico Induno'yu anmak gerekir. Ayrıca, *Hedefe Atış Yapan Yurtseverler* ile Raffaello Sarnesi; Garibaldi üstüne eskizleriyle Filippo Palizzi; *Azız Felice Zindanda* ve *Asi Rahip* ile Toma; *İtalyan Piyadelerinin Tuzağı* ile Lega ve *Siyasal Mahkûmlar* ile Cammarano sayılabilir.

Ne var ki, *Risorgimento* coşkunluğu uzun sürmedi. İtalyan resim sanatı 1855-1870 yılları arasında verimli bir birlikçi dönem yaşadı; daha sonraki yıllarda bu dönem *Risorgimento*'nun karmaşık süreci içinde zayıfladı. Umberto dönemi İtalya'sının estetik seçmeleri, Garibaldi yanlısı ve yurtsever ressamların işaret ettikleri hedeflerden sapıyordu. Giovanni Fattori, 1880-1885 yılları arasında *Görev Kurbanı, Üzengiden Kurtulmuş Asker, Unutulmuş Asker* adlı tablolarını yaptı. Kraliçe Margherita'nın, *Üzengiden Kurtulmuş Asker* adlı tabloyu gördüğü zaman şöyle haykırdığı söylenir: *"O kadar iç paralayıcı ki hiç kimse bunu bir salonda görmeye dayanamayacak."*

Eugène Delacroix'nin "Halka Öncülük Eden Özgürlük" adlı tablosu.

Yapıtlarında basın özgürlüğü gibi değerleri hor gören bir yönetici sınıfa, bir başka deyişle burjuvazîye karşı dövüşmek gerektiğini belirten Honoré Daumier'nin "Sataşmayın Ona" adlı taşbasması (1834).

İtalyan sanatçıları, Risorgimento'ya tanıklık ettikleri gibi, eski güçlerin bu hareketin en saf bölümünü bozmasını, yapılan fedekârlıkların büyük bölümünün boşa gidişini de anlattılar: Sağ kalanların, sürgüne yollananların, hapse atılanların tümü, kendilerini Giovanni Fattori'nin "Üzengiden Kurtulmuş Asker" adlı bu tablosunda tanıyabiliyorlardı artık.

Daumier'nin "Barikat Üzerinde Bir Aile" adlı tablosu.

Fattori için, bir ayağından üzengiye asılı ve kaçmakta olan atın sürüklediği, tozlar üzerinde kan izleri bırakan o asker, yalnızca bir "üzücü kaza"yı göstermiyor, aynı zamanda trajik bir simge oluşturuyordu.

Unutulmuş Asker tablosunda (başlangıçta *Vatan İçin* gibi anlamlı bir adı vardı) kır ortasına bırakılan asker, bu olayın ötesine varan bir anlam taşır kuşkusuz.

Roma'da Vittorio Emanuele II için Piazza Venezia'da dikilecek anıt konulu bir yarışma açılmıştı ve parlamentoyu süslemesi için Roma aristokrasisinin ressamı Sartorio çağrılmaya hazırlanılmaktaydı. *Risorgimento* devrimi İtalya için artık çok uzak bir olaydı.

Durum Avrupa'da da bundan farklı değildi. Yalnızca Fransa'da aydınları ve sanatçıları, uygar ve devrimsel görevlilerine çağıran olaylar olmuştu. Ama yeni ve köklü bir olay söz konusuydu: Komün olayı. Artık, yeni bir konu açılıyor ve sanatçıların önüne başka sorunlar çıkıyordu.

Ulusal ruhu dile getiren sanatçılardan İndunno'nun "Garibaldi'nin Aspromonte'de Yaralanışı" adlı tablosu.

Sanat İmgelerinde Sosyalist Devrimler

5 Nisan 1871'de Gustave Courbet, Paris sanatçılarını 13 Nisan günü Tıp Fakültesi'nin büyük amfisinde toplanmaya çağırdı; çağrıda şöyle dıyordu: *"Bugün sanatçılara, onların zekâsına, duygularına, bilinçlerine sesleniyorum. Paris onları bir ana gibi besledi, onlara sahip oldukları yeteneği verdi. Şimdıyse sanatçılar, bütün çabalarıyla ahlaksal bir devlet kurmaya, kendılerinin zaferi olan sanatı yeniden kurmaya, koşmalıdırlar (bu bir onur borcudur)... Paris! Paris bu büyük şehir, sırtındaki feodal kalıntıların tozunu silkelemekte. En kıyıcı Prusyalılar, yoksulların sömürücüleri, Versailles'dalar şimdi. Devrimde halkın payı ne kadar büyük olursa, devrim de o kadar haklı olur. Yürekli kişiler 1800 yıldan beri iç çekerek ölüyorlardı Ama, Paris halkı, din bezirgânlarını,sınıf kışkırtıcılarını yenecektir Kişi kendı kendini yönetecek, federasyon kurulacak ve Paris, tarihin kaydettiği en büyük zaferden payını alacaktır."*

Toplantıya, yaklaşık olarak 400 sanatçı katıldı. Aralarında, kuyumcu ve oymacılar gibi tatbiki sanatların özel bir dalıyla ilgili zanaatçıların da bulunmasına karşın, gerçekten büyük bir sayıydı bu. Oturum sırasında, Komün günlerinde Enternasyonal'i yazan Eugène Pottier yönetiminde bir alt komisyonun hazırladığı bir bildiri onaylandı. Bildiride şu düşünceler yer alıyordu: *"Komün ilkelerine bağlı Parislı sanatçılar, federasyon halinde örgütleniyorlar. Bütün sanat üyelerinin katılmış olduğu bu toplantı kendine temel olarak şu ilkeleri alacaktır: Her tür hükümet vesayetinden ve ayrıcalıktan bağımsız bir özgür sanat anlatımı; federasyon üyeleri arasında eşitlik; bütün sanatçıların bağımsızlığı ve saygınlığı. Bütün sanatçılar arasında genel oy hakkı ilkesine uygun biçimde seçilecek bir komite aracılığıyla, sanatçılar bu bağımsızlık ve saygınlığı bizzat savunacaklardır. Bu komite ayrıca, dayanışma bağlarını güçlendirecek ve eylem birliğini gerçekleştirecektir. Sanat dünyasının sanatçılardan oluşan bu yönteminin görevleri şunlardır: Geçmişin yapıtlarının korunması; eldeki bütün öğelerin yapıt haline sokularak gün ışığına çıkarılması; eğitim yoluyla gelecek kuşakların yetiştirilmesi."* Ayrıca bildiri, estetik ve sanat felsefesi üstüne verilecek konferanslar için büyük salonlar kurulmasını ve bir haber ve

Fransa'da Daumier Voltaire'i, Komüncüleri ve giyotinin yakılışını alkışlarken gösteren bu gravürüyle (1871), Komün'ün ölüm cezasını kaldırışını simgesel biçimde onaylamaktaydı.

tartışma gazetesi, "ilerici, bağımsız, saygın ve içten bir kültür gazetesi" çıkarılmasını öngörüyordu.

Sanatçılar Federasyonu Komitesi'ne Corot, Courbet, Daumier, Manet, Dalou, Gill seçildiler. Komün'e katılan aydınlar arasında çok sayıda sanatçı vardı. Sanatın sanatçılarca yönetilmesi gerektiği ilkesinden yola çıkan sanatçılar, ilk kez özerk bir kuruluşta toplanıyorlardı. Üstelik, sanatçıların çoğu için, bu katılma yüzeysel olmadı. Courbet olayı, apaçık bir örnek oluşturmakla birlikte tek değildir. O günlerin havası ve coşkunluğu, sanatçılar arasında canlı ve büyük bir etki yaratan derin bir inanç kaynağıydı

Komün'ün ilk günlerinde, Courbet, ailesine şöyle yazıyordu: *"Paris halkının iradesiyle girtlağıma kadar siyasete girmiş bulunuyorum; Sanatçılar Federasyonu başkanı, Komün üyesi, Belediye Meclisi ve Halk Eğitimi temsilcisiyim şimdi. (...) Yataktan kalkıyorum, kahvaltı yapıyorum, sonra oturuyor ve günde on iki saat başkanlık ediyorum. Kafam kazan gibi olmaya başlıyor. Alışık olmadığım işlerle uğraşmaktan başım şişiyor, ama gene de büyülenmiş gibiyim. Paris gerçek bir cennet... Ne polis, ne de saçmalıklar... Paris tıpkı rulet üzerinde kayan top gibi kendiliğinden ilerliyor."*

Komün ve Courbet'nin Dramı

Gelecek için istek ve umut dolu coşkulu bir durumda, sanatçıları

canlandıran ateş buydu. Ne var ki, Komün'ün ömrü çok kısa oldu. Tarihin bu ilk işçi hükümeti, 18 Mart - 28 Mayıs 1871 tarihleri arasında (üç aydan az bir süre) işbaşında kaldı. Tarihe "kanlı hafta" olarak geçen olayla da sona erdi. Sanatçıların notlarında, kâğıtlarında belgelenen, Versailles birliklerinin Paris'e saldırdıkları bu dönemdir: O günlerde Komüncüler, üstün düşman kuvvetlerine karşı direndiler. Sonraki günlerde karşı-devrimin yarattığı terör sırasında, binlerce halk savaşçısı sokaklarda, meydanlarda topluca kurşunlandılar.

Bu acıklı sonun izlerine 7 Haziran'da tutuklanan Courbet'nin bir mektubunda rastlanır: *"Beni soyup soğana çevirdiler, mahvettiler, alçalttılar, küfür ve adilikler arasında Paris ve Versailles sokaklarında sürüklediler. İnsanda akıl ve güç bırakmayan hücrelerde çürüdüm. Sağlığa elverişsiz yerlerde adi suçlularla birlikte, toprak zemin üzerinde uyudum. Bir cezaevinden ötekine sürüklendim; can çekişenlerin yanında, hastanelerde, cezaevi arabalarında, insan gövdesinin sığamayacağı daracık çukurlarda, boğazıma tüfek ya da tabanca dayalı bir durumda dört ay yaşadım. Ne yazık ki yalnız değilim. Sağ ve ölü iki yüz bin kişiyiz: Hanımefendiler, halk kadınları, her yaştan çocuklar, süt bebekleri... Anasız babasız Paris sokaklarında dolaşıp duran, her gün binlercesi hapse atılan çocukları saymıyorum. Dünya var olalı beri böyle şey görülmemiştir. Hiçbir ülkede, hiçbir tarihte, hiçbir çağda buna benzer bir kıyım, buna benzer bir öç alma asla görülmemiştir."*

Courbet, bu dramatik duruma tanık olarak da Sainte - Pelagie Cezaevi'nde yaptığı kendi portresinden başka, bir taşbasması ve bir dizi desen bırakmıştır. Bu desenlerde, hapse atılmış, yere istiflenmiş çocuklarla birlikte, hücrelere kapatılmış Komüncüler; muhafızlar eşliğinde, kucaklarında yavrularıyla bir grup ana; idam sehpası önünde bir ayaklanmacı ve Thiers'nin askerlerince kurşunlanmak üzereyken sıkılmış yumruklarını gururla kaldıran Frigya bereli bir kadın görülür. Bu son imgeye benzeyen bir imgeye Renoir'ın bir deseninde de rastlanır. Bir başka deseninde de Frigya bereli, eli kılıçlı bir kadın, barikatlar üzerinde dövüşürken görülür. Bu ve öteki desenler, Arsène Houssaye'in Ko-

Çoğunlukla siyasal ve toplumsal içerikli gündelik yaşamdan sahneleri resimleyen Daumier'nin "Göçmenler" adlı tablosu.

mün'e adanmış bir yapıtını süsleyecektir. Manet de, figürleriyle bu olaya tanıklık eder. Ulusal Muhafız Birlikleri'nde savaşmış olan ve mart ayında taşrada bulunan ressam, ayaklanma haberini alır almaz, Paris'e döndü. Daha sonra mayıs ayında, son çarpışmalar sırasında o günlerin anısını birkaç desenle ve daha sonraları iki taşbasma ve bir tabloyla *(Komüncülerin Kurşuna Dizilmesi)* ölümsüzleştirdi. Bu yapıt o günlerdeki korkunç kıyımların anısını günümüze kadar yaşatan tablolar arasında, anlatım değeri belki de en yüksek olanıdır.

Özgürlük ruhunu dile getiren tablolar arasında Palizzi'nin "15 Mayıs 1848 Barikatı" adlı tablosu da sayılabilir.

Daumier'nin Taşbasmaları

Bununla birlikte, Komün olayını başından sonuna kadar çalışmalarında yorumlamış bir başka sanatçı vardır: Honoré Daumier. Gerçekten de sanatçı, 72 gün süren Komün döneminde bir müzeyi yönetme görevini başarıyla yerine getirdiği gibi, yeteneğine daha uygun düşen grafik yoluyla, Komün'e olan bağlılığını dile getirdi. Bilindiği gibi, Komün yönetiminin aldığı ilk kararlardan biri, ölüm cezasının kaldırılmasıydı. Bu kararla birlikte, XI. karargâha bağlı işçilerden oluşan 130. Komün taburu, Voltaire Anıtı önünde bulunan ve geçmiş burjuva iktidarının simgesi olan bir

Komün'ün gözüpek atılımından ve özellikle kanlı bir biçimde bastırılışından etkilenen sanatçılardan biri olan Courbet'nin yaptığı bir kurşuna dizme deseni.

Darjou'nun Père Lachaise Mezarlığı'nda 28 Mayıs 1871'deki kurşuna dizme olayıyla ilgili olarak yaptığı "Komün Askerleri Duvarı" deseni.

gıyotini gösteri amacıyla ateşe verdi. Bu olayla ilgili olarak Daumier, en anlamlı tablolarından birini yaptı. Bu tabloda, eski Aydınlanma akımı yanlısı Voltaire'in heykelinin canlandığı, koltuğundan kalkarak Komüncü askerleri alkışladığı görülür.

1871'de *Devlet Arabası* adlı bir başka taşbasmadaysa, iki atın ters yönlere çektiği bir araba deseni çizdi: Yukarda, bir yanda topal bir atı kırbaçlayan Thiers, öteki yandaysa, soylu ve güçlü bir savaş atını süren Fransa yer alıyordu. Thiers'in başının üstünde Versailles, Fransa'nın başı üstündeyse Paris yazılıydı. Gerçekten, Daumier için Fransa,Paris'te Komüncü halkla birlikteydi.

Daumier buna benzer anlamlar taşıyan başka birçok taşbasma yapmıştır: *Parlamento Trenleri ya da Kızıl Bayrağın Korkusu* gibi. Burada, Versailles'a giden bir trende, Thiers'in bir nazırı pencereden dışarıya baktığında, hat değiştirme işareti vermek için kızıl bayrak sallayan bir demiryolu işçisini görünce korkudan titrer ve korku içinde "Buraya da gelmişler!" diye haykırır. Daumier'nin vatan hainlerine, mayıs kıyımlarına karşı ve kendi geleceği için boğuşan, acı çeken Fransa'ya ilişkin taşbasmaları da anılmaya değer. Bununla birlikte, Komün olaylarının anısını günümüze kadar getiren daha küçük çapta sanatçıları da anmak yerinde olur; çünkü, bu sanatçılar olayları kendi gözleriyle gördükten sonra, coşkulu bir bildiri nitelliğini taşıyan ve gerçeğe uygun olan yapıtlar bırakmışlardır. Bunlara örnek olarak *Federeler Duvarı*'nda uygulanan idamlar üzerine bir deseniyle Darjou, aynı konuda bir resmiyle Denis Desroches, Daniel Vierge ve Robida ile Pilotell, Moloch, Gill ve Le Petit gibi Komün karikatürcüleri sayılabilir. Komün konusu, bu dönem sona erdiğinde de, değerini yitirmemiş, sanatçılar daha sonraki yıllarda da bu konuya dönmüşlerdir; Doré ve Steinlen gibi desenciler buna örnek gösterilebilir. Burada önemli olan, Komün ruhunun ve değerlerinin, hatta bu dönemde olgunlaşan kültürel değerlerin Avrupa devrim eylemini beslemeye devam etmiş olmalarıdır. Yıllar sonra, 1924'te Mayakovski, Komün'den şu dizelerle söz edecektir: *"Burjuva yöntemleri acımasızdır / Thiers'in paramparça ettiği Komüncüler yakınıyorlar acı acı / Bugün bile Paris duvarları altında haykırıyorlar/ 'Dinleyin yoldaşlar! Öğrenin bizden' (...)."* Marx ve Lenin'in denemeleri, Komün olaylarını hep bu görüş açısından değerlendirmişlerdir. Komün, 1917 Rus Devrimi stratejisini hazırlayan Lenin'in belleğinde yer etmişti kuşkusuz. Bunun için, onun yaptığı yanlışlıklarından sakınmayı ve gösterdiği verimli işaretlerden ders almayı ilke edindi: Kışlık saraya saldırıya geçen işçiler, Pottier'nin *Enternasyonal Marşı*'nı söylüyorlardı.

Komün yenilgisi, bu eyleme katılan birçok aydın ve sanatçı için bir bunalım, hatta bir çözülme anını temsil ediyor ve onları kişisel vazgeçme yoluna itiyorduysa da, durum tümü için aynı olmadı. Komün'ün başarısızlığından doğru bir

Pavel Filonov'un "Kolhozlu" adlı tablosu (1931).

Üstte sağda, ülkenin toplumsal ve siyasal konularından esinlenen XIX.yy. Rus resim geleneğinin temsilcilerinden İlya Repin'in "Volga Mavnacıları" adlı tablosu.

ders alarak, devrimci sınıfla daha bilinçli bir ilişki kurmayı bilenler de oldu. Gerçekten Rus Devrimi sırasında, bu ilişki daha yüksek ve bilinçli bir düzeye yükseltilmeye çalışılmıştı.

Sanatçılar ve Rus Devrimi

Rus Devrimi'nin sanatçılar üzerinde ne gibi bir etki bırakmış olabileceğini, Chagall'ın bir itirafı ortaya koyar. Sanatçı, 1933'te, yanı S.S.C.B'nden ayrıldıktan 10 yıl sonra, gerçeküstücü *Minotaure* dergisine şöyle yazıyordu: *"İlk kez gözümü açarken dünyaya rastladım: İçimde gittikçe daha çok yer edecek olan şehir ve ev. Daha sonra bir kıza rastladım, yüreğimden geçerek tuvallerime oturdu. (...) Ve sonunda Rus Devrimi'ni tanıdım. Gereksiz imgeler dağılıp gittiler. Rus Devrimi bana yeni ufuklar açtı ve zamanımla ilişki açısından, beni zincirleri içinde tutmayı sürdürüyor. Belki de bütün dostluklardan, bütün rastlaşmalardan daha değerlidir bu devrim; tıpkı uçuruma ve umutlara çağrı gibidir."*

Aydınların devrime ilk katılışları, kendiliğinden bir eylem oldu. Bu katılış, çoğunlukla romantik bir dürtünün sonucuydu. Daha sonraları, devrim sonrası sorunları, kendilerini hissettirecek, devrim sonrası karışıklığı, bu sorunları katı bir biçimde su yüzüne çıkaracaktır. Bunlar, basit bir inanç eylemiyle, ya da iyi niyetle çözülemeyecek güç ve karışık sorunlardı kuşkusuz. Yeni Sovyet gerçekliğinin isteklerini özümleyecek ve gereksinimlerini ortaya dökecek bir sanat zorunluğu, köklü biçimde sezilmekteydi. Ancak, devrime katılmış da olsalar, sanatçıların ve yazarların tümü, kendilerini devrimci yönde dönüştürmeyi devrim ayaklanmasını kabul ettikleri hızlılıkla başaramıyorlardı. Çoğunlukla, oldukça sık ve incelikli bireysel süreçler söz konusuydu. Çağdaş Rus kültürünün en karmaşık ve en çelişkili sayfalarından birinin bu olduğuna kuşku yoktur. Her ne kadar trajedinin içeriği bireysel "ben" ile devrimin toplumsal anlamı arasındaki uzlaşmazlık ise de, bu sayfa tarihsel değer açısından zengindir. Gene de, devrimin ilk dönemindeki coşkunluk içinde her şey daha kolay görünmekteydi. Bütün yaratıcı alanlardaki aydınları bir araya getiren sol sanat cephesi kültürel girişim, tartışma ve eylemlerle kaynıyordu: Ayzenştayn'ın anlattığına göre *"Yapılacak çok şey vardı ve Ekim ışığı her şeyi kaplamıştı."*

Devrimin ilk aylarından başlayarak sanat çalışmalarıyla yaşam arasındaki bağlantı en canlı noktasına ulaşmıştı; öyleki, sanatçılar bildiriler hazırlamaya ve *"ajit-tren"* denen ünlü propaganda trenlerini, resimleriyle süslemeye koyulmuşlardı: Yan bölümleri bütünüyle boyanan bu trenler "savaş komünizmi" yıllarında ülkeyi baştan başa dolaşıyor, hatta çarpışmaların sürdüğü bölgelere kadar uzanıyordu. Kitaplar, filmler ve küçük çapta basılı yapıtlar taşıyan bu trenlerde, bizzat sanatçılar, müzisyenler ve ozanlar etkinlik gösteriyorlardı.

Sanatçılar, rejisörler özellikle devrimin ilk yıllarında, halk şenliklerini, gösterileri, siyasal törenleri yaratıp yönetmekteydiler. 1789'dan hemen sonra Louis David'in Fransa'da yaptığı gibi, kitle hareketlerinin sahnelenmesi işini de üstlenmişlerdi. Rus Devrimi'nin birinci yıldönümünü kutlamaları bu açıdan ün kazandı. Petersburg ve Moskova'da sahneye koyma işi çok önemli oldu. Bunu anlamak için, Nathan Altman'ın Kışlık Saray karşısındaki alanı süslemek için hazırladığı desenlere bakmak yeter. Chagall, Vitebsk kentinde bu kutlama için kentin bütün sanat güçlerini yardıma çağırdı ve üç büyük boy tabloyu, kendisi yaptı. Tablolardan biri *"İleri, durmadan ileri!"* sözcüklerini gösterir; ikincisi kentin tepelerinde boru çalan devrim süvarisini temsil eder; üçüncüsüyse, Ekim Devrimi'nin ilk günlerinin bir sloganını resimler: *"Kulübelere barış, saraylara savaş."* Bu sonuncu tabloda iriyarı bir Rus köylüsü, soylulara ait bir villayı yere vurup parçalamak için başının üstüne kaldırır.

Üstte, Rusya'da 1917 Devrimi'nden esinlenen sanatçılardan P.M.Şukmin'in "İleri Karakol" adlı yağlıboya tablosu (1928).

"Öncü" Sanat ile Gelenek Arasındaki Tartışma

Figüratif sanatlar, yaklaşık olarak 1935'e kadar en az iki çizgi izlediler. Bunlardan biri, XIX. yy'dan kalma eski gerçekliği geliştirdi; ötekiyse, "öncü" deneyden yola çıkarak çağdaş bir anlatıma yaşam vermeye çalıştı.

Solda, sosyalist gerçekçiliği izleyen sanatçılardan A.Deineka'nın "Donbas'ta" adlı tablosu (1925).

Isaac Brodski'nin "Lenin Smolny'de" adlı tablosu.

Devrimci sanatın Meksika'daki başlıca ustaları arasında yer alan Rivera'nın "İnsan Teknikle Evrene Egemen Oluyor" adlı duvar resminden ayrıntı (1923-1928).

XIX. yy. Rusyası, resimde, demokratik gerçekçi sanatların güçlü bir akımını ortaya koymuştu. Bu akım, gerçekçi Rus romancılığının düzeyine erişememişti kuşkusuz, ama gene de nitelikten ve ciddi çabalardan yoksun değildi. Bu sanatçıların başında Repin gelir. Ressam, Paris'te Père Lachaise Mezarlığı'nda, orada kurşuna dizilen Komüncülerin anısına her yıl düzenlenen törene bizzat katılarak, 1883'te bu törenle ilgili, gerçeğe uygun tablolar yapmıştı. Repin ve onunla birlikte, Kuindzi, Surikov, Arşipov, Vereşçagin ve Serov, Çarlık Rusyası'nın toplumsal temalarını eleştirici bir anlayışla ele almış ve kampanyaların baskılarını hapse atılan ilk devrimcileri, Volga sefaletini resimlemişlerdi. Dolayısıyla, böylesine bir geleneğin başka bir deyişle, açık, anlaşılabilir ve halk yaşantısından esinlenen bir sanat geleneğinin, yeni Sovyet koşullarında nasıl normalin üstünde bir olgu sayıldığını anlamak güç değildir

Unutulmaması gereken bir başka nokta da şudur : Daha XX. yy'ın ilk yıllarında, bu tür bir gerçekçilik çözülme aşamasındaydı ve bir günlük yaşam sahneleri gerçekçiliği, bir akademik gerçekçilik (verismo) olmaya yüz tutmuştu. Ama genç Sovyet Cumhuriyeti'nin o yıllarda içinde bulunduğu siyasal-kültürel koşulların nesnel verilerini de dikkate almak gerekir. Bu koşullarda, sözgelimi Maleviç gibi bir sanatçının "süprematist" tutumuyla uyuşmak gerçekten zordu. Maleviç şöyle yazıyordu: *"Süprematizm, gerek resimde, gerekse mi-*

maride, her tür toplumsal ya da maddeci eğilimden, bu eğilim ne olursa olsun, bağımsızdır. Ne kadar büyük ve anlamlı olursa olsun, her toplumsal düşünce, açlık duygusundan doğar. Görünüşte ne kadar orta nitelikli ve anlamsız olursa olsun her sanat yapıtı, saf plastık duyarlıktan doğar. Mide ve sağduyu sorunlarının, birbirlerinden çok uzak olduklarını kabul etmek gerekir."

Dolayısıyla, 1918'de Bolşevik Partisi'nin açtığı "anıtsal propaganda kampanyası" buna benzer tutumların kabul edilmesinden doğdu. Sonunda, kentlerde alçıdan ve benzeri gereçlerden büyük anıtlar yapılmaya başlandı. Bunlar işçi hareketinin kahramanlarını ve Marx'çı düşünürleri temsil ediyorlardı. Sosyalist düşüncelerin sanat yoluyla yayılması sorununu ortaya koyan büyük bir kitle girişimi söz konusuydu. Ancak, bu tür bir girişim, ülkenin birçok yerinde sanatın varlığından bile haberi olmayan bir halkı, sanatla geniş bir ilişkiye sokmak için gösterilen olumlu çabanın yanında, kültürün kabaca bir araç olarak kullanılması anlamına da gelmekteydi. Bu durumsa, Sovyet sanatını kısa bir sürede, yalnızca öğretici ve eğitici bir işlevi yerine getiren bir sanata dönüştürdü. Zamanla sınırlı bir pratik-siyasal amaç gözeten bu "anıtsal kampanya" uygulaması, Lenin'in ölümünden sonra resmi bir kültür çizgisine girdi. Bu tür bir kültür siyaseti seçilince, öyle bir an geldi ki, devletin resmi memurları haline gelen orta yetenekli sanatçılar, her yenilik girişimini karşı-devrimci gerilikle suçlamaya, her tür gerçek sanatsal biçim yaratmasını küçük burjuva beğenisinin garıplığı olarak yargılamaya başladılar.

Mayakovski'nin Giriştiği Polemik

Devrime daha bağlı sanatçılar ve aydınlar, bu duruma şiddetle tepki gösterdiler. Sesini yükseltenlerin başında Mayakovski geliyordu.

Gerçek sorun, devrimin yarattığı bütün yeni kültür değerlerini göz önünde tutacak bir değişik boyut içinde, seçkin "öncü" sanatların aranması sorununun çözülmesiydi. Ne var ki, bu konuda, özellikle, 1935'ten sonra, S.S.C.B'nde yapılan şey, sorunun çözülmesi değil, ortadan kaldırılması oldu. Oysa, sorun çözüme ulaştırılabilirdi. Bunu kanıtlamak için, daha 1924'te *Lef* dergisinin, Babel'in *Konarmiya* (Kızıl Süvariler) adlı kitabının ilk öykülerini yayımladığını, Ayzenştayn'ın 1925'te *Potemkin Zırhlısı* filmini gerçekleştirdiğini, aynı yıl Mayakovski'nin modern edebiyatın özgün şiirlerinden birini *(Lenin)* yayımladığını düşünmek yeterlidir.

Plastik sanatlar için de olanaklı çözümler olduğu belirtiliyordu: Mimaride "konstrüktivizm"in buluşları gibi... Konstrüktivizm'in kurucusu, Tatlin'dir. 1922'de hazırladığı ünlü *III. Enternasyonal İçin Anıt* projesi, modern madensel gereçlerin, alaşımların ve paslanmaz çeliğin yapılarda somut biçimde kullanılmasıyla ilgili ilk ve başarılı girişimlerden biri oldu. Resimde, Aleksandr Deineka'nın, David Sterenberg'in, Pavel Nikolayeviç Filonov'un, Chagall'ın ve öbür sanatçıların deneyleri, "öncü" sanatın plastik buluşlarını reddetmeksizin, köklü bir devrimden fışkıran yeni içerikleri ortaya koyabilecek bir dilin gerçek olanaklarını ortaya koymaktaydı. Bu yönde ilerlenerek, tarihsel bakımdan önemli sonuçlara varılabildi.

Sosyalist gerçekçiliğin en ünlü temsilcisi Chagall'ın "Yeşil Kemancı" adlı tablosu.

Epik Meksika Gerçekçiliği

S.S.C.B'nde figüratif sanatlar açısından gerçekleşmeyen şey, Meksika'da, sosyalist değil, demokratik burjuva devriminin sonucu olarak gerçekleşti. Meksika'nın figüratif deneyi, kendi içinde bir sa-

Almanya'da, Weimar Cumhuriyeti döneminde etkili olan resim sanatı temsilcilerinden Hans Grundig'in "KPD Meclisi" adlı yağlıboya tablosu (1932).

Spartakist hareketin başarısızlıkla sonuçlanmasına karşılık, bu olay siyasal açıdan gelişmiş sanatçılara esin kaynağı oldu. Resimde H.Ehmsen'in "Kurşuna Dizme" adlı yağlıboya tablosu (1919).

nat olayı ve geniş bir toplumsal eylemin üstün anlatımı olarak, her yönden önem taşır. Meksika'nın sanatsal deneyimi, gerçekten, 1920-1930 yıllarında geliştiği durumuyla, çağdaş, epik-popüler gerçekçiliğin en yüksek örneğini meydana getirir. Bu tür bir deneyin olumlu değeri, varılan sonuçların kesin anlatım gücünden, zengin, eksiksiz ve modern bir akıma dönüşmüş olmasından gelir.

Meksika resim sanatını yalnızca, Kolomböncesi bir sanat kültürü temelinden filizlenen etkin bir olayın ürünü olarak açıklayanlar da olmuştur. Orozco, Rivera ve Siqueiros gibi Meksikalı sanatçılar, buna benzer yorumlara karşı hep şiddetle tepki gösterdiler. Siqueiros bu konuda şöyle yazmıştı: *"Modern Meksika resim sanatı, Meksika Devrimi'nin anlatımıdır. Bu resmin, yalnızca İspanyol öncesi dönemin ve sömürge döneminin önemli kültürel sonucu olduğunu düşünmek asla doğru değildir. Çünkü, aynı kültür temeli Guatemala, Honduras, Ekvator, Peru ve Bolivya'da da az çok vardır. Devrim olmasaydı, Meksika resim sanatı da olmayacaktı."*

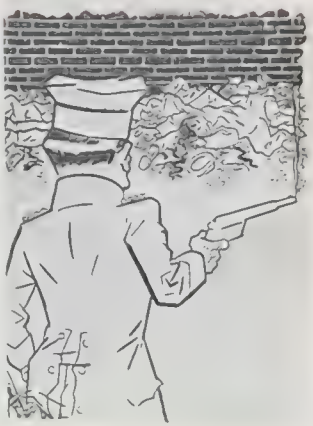
Modern Meksika resim sanatı demek, duvar resimciliği *(muralismo)* demektir. Meksika sanatının, 1922'den başlayarak kazandığı özellik budur. Demek ki, temelde, halka dönük bir sanat söz konusudur. Bu sanat, bildirisini ortaya koyabilmek için geniş mekânlara gereksinim duymaktaydı. Bu yüzden, Meksikalı sanatçılar, kilometrelerce uzunlukta duvarları devrim olaylarının resimleriyle örtmekteydiler. İspanyol işgalinden, iktidarın *Peon*'lara (köylü tarım işçileri) uyguladığı baskıların açığa vurulmasına kadar, bütün Meksika tarihini, eleştirel biçimde bu duvarlar üzerinde açıkladılar

Ne var ki, böyle bir resim sanatının, devrimin zafere ulaşmasıyla apansız ortaya çıktığını sanmamak gerekir. Orozco, *"onu haber veren vaftizci Yahya'nın gölgesi olmadan, İsa'nın ortaya çıkabileceğinin"* düşünülemeyeceğini söyler. Duvar resimciliğinin habercileri D. Atl, Francisco Goitia ve özellikle Jose Guadalupe Posada olmuşlardır. Posada bir halk gravürcüsüydü ve inanılmaz ölçüde özgür, doğal ve içten gelen bir anlatımla dolu bir üslup yaratmayı başarmıştır. Bu yaratma, ender görülen etkililikte, akademizm aleyhtarı bir sanatın ürünüdür. Ressamın bütün erdemi, "halk gibi düşünmek"tir; çünkü, kendisi de bir halk çocuğuydu. Posada, şarkıları, öyküleri ve özellikle ünlü "calavera"ları resimledi. İskeletleri ve öteki dünyayı konu alan bu öykülerdeki yergili ve alaylı ton, ülkenin durumunu elıştırılı bir biçimde gözler önüne serer. Posada, 1913'te, Başkan Madero'nun öldürüldüğü yıl ölmüştür. Ama, hem fantastik, hem de gerçekçi yeteneğinin canlılığı, genç sanatçı kuşaklarında yaşamayı sürdürecek ve bu kuşak, "duvarcı" akıma hayat verecektir.

Otto Dix'in 1933'te yaptığı ve Hitler'i konu alan bir tablosu.

Duvar Resimciliği Olayı

Meksikalı sanatçılar, devrimciler safında savaşırlarken ülkelerini, halklarını, onurlu geçmişlerini tanı-



Spartakistlerin siyasal tutumunu benimseyen Grosz'un "Hedefe Atış" adlı çalışması.

Otto Dix'in "Sokak Çatışmaları" adlı tablosu (1927).

mayı öğrendiler. *"Peon"*lar ordusunu yöneten Zapata ya da Villa'nın peşinde at sürerken gördükleri yıkık dökük anıtlar, o onurlu geçmişin tanıkları oldu. Bu deney sırasında, içlerinde, tanıdıkları ve sevmeyi öğrendikleri halka, gördükleri her şeyi sanat yoluyla anlatma özlemi olgunlaştı. Bir grup sanatçının 1921'de kaleme aldığı "Bildiri", duygu ve düşünceleri benzer sözlerle anlatır. Bildiri'de şöyle bölümler yer almaktaydı: *"Yapıtlarımızı müzelere kapatmak istemiyoruz: Çünkü oralara ancak vakti olanlar gidebilir: Çalışan kişilerse, gidip göremez onları. Halk, müzeleri ya da sergileri görmeye gidemezse, o zaman biz sokaklara, işçilerin toplandıkları yerlere sergi açarız; sokakları ve toplantı yerlerini müzeye çeviririz. Caddelerin, kamu yapılarının, sendika yapılarının, çalışan insanların toplandığı her yerin duvarlarını boyarız."*

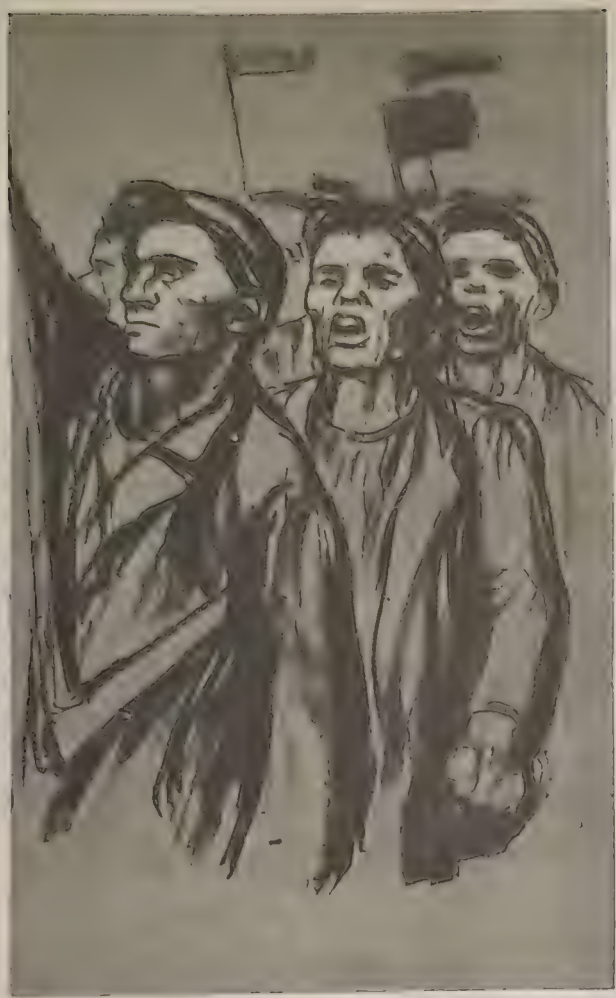
1922'den başlanarak yapılan şey de bu oldu: Kamu yapılarının, bakanlıkların, okulların, belediyelerin içini ve dışını resimlerle süsleyen Meksika duvar resmi sanatının altın çağı böyle doğdu. Orozco, *Özyaşamöyküsü*'nde sanatçıların bu verimli çabayı başlatmalarını sağlayan ahlaksal ve estetik durumu çok iyi anlatır: *"Duvar resmi iyi bir başlangıç yaptı. Yanlışlıklar bile yararlı oldu. Sanatın içine düştüğü basmakalıplık giderildi. Birçok önyargı silindi ve bu sonuç, toplumsal sorunlara yeni açılardan bakılmasını sağladı. Fildişi kulelerinde yararsız bir ömür süren gözbağcıların alçaltıcı bohem çağı tasfiye edildi. Bu kişiler, ellerinden eksik etmedikleri gitarlarıyla, sözümona soyut bir ülkücülük taslıyorlardı. Bozulmuş, sonu yaklaşmış bir toplumun dilencileriydiler Oysa şimdi, ressamlar ve heykelciler güçlü, sağlam, bilgili etkin adamlar olacaklar. Her şeyi bilmek ve anlamak, yeni bir dünya yaratılmasına en çabuk biçimde katılmak isteğiyle yanan bu sanatçılar, tıpkı çalışkan bir işçi gibi, günde sekiz ya da on saat çalışmaya hazırdırlar. Stüdyolarda, üniversitelerde, okullarda, fabrikalarda yerlerini bulacaklardır."*

"Üç Büyükler"

Daha sonraları "Üç Büyükler" diye anılacak olan Orozco (1883-1949), Rivera (1886-1957) ve Siqueiros (1896-1974) ilk duvar resimlerini 1922'de, Mexico Kentı Hazırlık Okulu'nda (Escuela Preparatoria) yaptılar. O tarihten sonraki çalışmalarının temposu hızla gelişti. Orozco'nun başyapıtları Guadalajara'da, Hospicio Cabanas'ın eski kilisesinde, Üniversite'de ve Hükümet Sarayı'nda, Mexico'daysa Yüksek Adalet Divanı'nda yer alır. Sanatçı, özellikle başlangıçta, devrimi mistik ve Prometeus'a özgü bir anlamda gördü. Ona göre devrim, kötülüğü yok eden, insanların yüreğini ısıtan kutsal bir ateş gibiydi. Daha sonralarıysa, esini bir çeşit yığıtçe kötümserliğe yöneldi. Bu eğilime göre, insanoğlu, tarihsel durum içinde, göğsünü kadere çarpmak zorundadır. Böyle bir görüşten yola çıkan sanatçı, sonunda, her tür toplumsal iktidar ve örgüt biçimini insanın ezilmesiyle bir tutmaya başladı. Bu yüzden de Orozco'nun anarşik bir doğa anlayışı vardır. Ama, bu anlayış onagücünden hiçbir şey kaybettirmez. Güçlü, dolgun ve taşkın bir anlatımcılıkla büyüyen plastik enerjiş her yapıtından etkili bir hareket, bu duygu fışkırtmasını sağlamıştır.

Üstte
Meksika devrimci sanatının "Üç Büyükler"inden Orozco'nun "Çarpışma" adlı yağlıboya tablosu (1920).

Solda.
Spartakist hareketin sonu ile nazizmin iktidara gelişi arasındaki dönemin başlıca resamlarından Kathe Kollwitz'in "Gösteri" adlı taşbasması (1930).



Spartakist hareket ile nazizm arasındaki dönemin ressamları arasında yer alan Kurt Querner'in "Gösteri" adlı tablosu (1930).

Rivera, kuşkusuz Orozco'nun karşıtıdır: Orozco'nun saldırgan ve vurucu olduğu yerde, o sakin ve yumuşaktır. Zengin esinli, her zaman taze, inandırıcı ve akıcı üsluplu bir anlatımcıdır. Chapingo Ulusal Tarım Okulu'ndaki ve Ulusal Saray'daki freskleri, A.B.D'nde (Detroit), Institute of Arts ve New York'da New Worker's School için yaptığı freskler, insanı, XIV. yy. İtalyası'nın Giotto geleneğini, yerli folklor düşüncelerini, aynı zamanda da "öncü" sanatların, özellikle Küba "öncü" sanatının deneylerini gözden kaçırmayan bir ressamla karşı karşıya getirir. Rivera, Paris'te kaldığı yıllarda (1920 yılına kadar) "öncü" akım içinde çalışmalar yapmıştı.

Siqueiros'a gelince, bu sanatçının etkinliği daha uzun sürmüş, dolayısıyla, Meksika motifleri ortamından çıkarak günümüzde bütün Latin Amerika'yı etkisi altına alan sorunlarla ilgilenebilmiştir. Bununla birlikte, bir noktayı belirtmek yerinde olur. Rivera, Orozco'dan farklı olarak, olaylar karşısında Marx'çılıktan esinlenen yargılara vardıysa bile, Siqueiros, resim sanatını kesin ve katı bir komünist ideolojiyle beslemiştir. Onun her yapıtı, açık ve sert bir ideolojik damga taşır. Kısa sürede gerici bir bozulmaya düşen Meksika hükümetine gösterdiği muhalefet, sanatçının kendini uzun süre duvar resimciliğine adamasına yol açtı. Yıllarca grafiğe, *Proleter Ana* ve *Köylü Ana* gibi tablolara yönelmek zorunda kaldı. Yeniden çalışmaya başladığında, yapıtlarını yeni ölçütlere göre hazırladı. Rivera'ya karşı polemiğinde, bir dizi kuramsal görüşü ortaya attı ve savundu. Gerçekten, Siqueiros kendi duvar resimlerinde fresk tekniğini kullanmayı başarmış, kimya biliminin ve teknolojinin gerek renk, gerekse yapımla ilgili araç gereçler alanında sanatçıların hizmetine sunduğu en ileri buluşlara eğilen bir yöntem geliştirmiştir. Bu ölçütlere uygun biçimde, kompozisyonlarını alışılmamış bir teknikle hazırladı; ama yalnız bunu yapmakla kalmadı. Orozco ve Rivera'nınkine oranla, onun duvar resimlerinde kullandığı dil, uyguladığı teknik yeniliklerin yanı sıra, daha köklü bir yenilik gösterir. Siqueiros, "öncü" sanatın buluşlarını daha büyük bir cesaretle kullanmış ve onları değişik ve anlamlı bir plastik karmaşa içinde birbirleriyle bütünlemiştir. Böylece, fütürizm, anlatımcılık, yeni nesnelcilik onun fırçasında seyirciyi sürükleyen ve yapıttaki eyleme katan dinamik bir gerçekçiliğe dönüşür.

Burjuvazinin Portresi, İşgalciye Ölüm, Cuauhtemoc Mitosa Karşı Tam Bir Sosyal Güvenlik İçin, Porfirizm'den Devrime, Siqueiros'un İspanya İç Savaşı'ndan anayurduna dönmesinden öldüğü yıla kadar gerçekleştirmiş olduğu bazı büyük duvar resimlerinin adlarıdır.

Devrim döneminin ve bunu izleyen yılların Sovyet sanatını düşünürken ve onun sonuçlarını Meksika sanatının ulaştığı sonuçlarla karşılaştırırken, gelişim niteliğinin neden böylesine farklı olduğunu sormak doğaldır. Şurası bir gerçektir ki S.S.C.B'nde belirli bir dönemde, kültür siyasetinin yukardan yönetilmesi, ilk yılların yaratıcı hevesini frenlemiş ve Mayakovski'nin belirttiği gibi, sanat bürokratlarının lehine işlemiştir. Oysa Meksika'da durum böyle olmamış, gerçekçiliğin gelişimi, tartışmalar, polemikler, toplumsal güçlükler ve çelişkiler arasında kendisini tam olarak onaylatmıştır

1920'li Yıllar Almanya'sında Sanat ve Siyaset

Almanya'da, Birinci Dünya Savaşı yıllarından başlanarak, özellikle savaşı izleyen yıllarda, bir "muhalefet sanatı" görüldü. Bu sanatta kesin bir özgürlük ve anlatım gücüne sahip, devrimci bir esin göze çarpıyordu. Bu oluşumu savaş deneyi yaratmıştı. Alman siyasal tiyatrosunun yaratıcısı Erwin

Salvador Dali'nin "İç Savaş Haberi" adlı tablosu.

Piscator bu deneyin kendisi için taşıdığı değeri açıklarken şöyle yazıyordu: *"O zamana kadar yaşamı hep edebiyat merceğinden görmüştüm; savaştan sonra bir tersine dönüş oldu: Artık sanatı ve edebiyatı yalnızca yaşam merceğinden görebiliyordum. Öte yandan, savaş dev bir toz emici gibi iş görerek, daha önceyle ilgili bütün anıları yok etti. Her şeye baştan başlamak zorundayım. O an yapmaya başladığım şey sanat olmadığı gibi, sanatın eğittiği bir şey de değildi; yalnızca yaşamdı, deneyin eğittiği yaşam."*

Bu tür düşüncelere başka birçok anı, mektup ve günlüklerde de rastlanmaktadır. Savaş sonrası Almanya'sı öylesine korkulu çelişkilerle doluydu ki, yönetici sınıfın darbelerini, ikiyüzlülüğünü açığa çıkararak kitlelerin devrim dürtüsünü besledi. Halk kitleleri de, Hohenzollern'lerin imparatorluk tahtını Kasım 1918'de devirerek, yöne-

Dorothea Hauer'in nazileri konu alan bu tablosunda halk ve çocuklar, geçmekte olan Hitler'e gülümsemektedirler.

Nazi Almanyası'nda, "faşist" diye nitelendirilebilecek bir sanatın özelliklerini taşıyan Hubert Lanzinger'in "Sancaktar" adlı tablosu.

time sosyal demokrasiyi getirdiler. Ne var ki, devrim, geçmiş rejimin büyük güçleriyle de özellikle Wilhelm ordusunun yüksek rütbeli subaylarıyla uzlaşmaya girerek kendini tehlikeye attı. Bu koşullar altında, gericilik yeniden güç kazanıp başkaldırdı. Liebknecht'le Rosa Luxemburg öldürüldü.

Siyasal açıdan ilerici olan sanatçıların hangi taraflı tuttuklarını ve bu koşullar altında ne gibi sorunlarla uğraştıklarını, gene Piscator'dan aktaralım: *"Durmadan sanatı tartışıyorlardı; ama yalnızca siyasetle ilişkisi bakımından. Her zaman vardıkları sonuçsa, bu sanat eğer en küçük bir değere sahipse, sınıf mücadelesi için bir silah olmalıdır biçimindeydi. Hepimiz geride bıraktığımız anılarla dolu, umutlarımız kırık bir halde, dünyanın kurtuluşunu yalnızca aşırı sonuçlarda görüyorduk: Örgütlenmiş proletarya mücadelesi; iktidarın ele geçirilmesi. Diktatörlük. Dünya çapında devrim. Rusya bizim idealimizdi. Ve bu duygu öylesine güçlüydü ki, sanat bayraklarımızın üstüne elden geldiğince kırmızı bir renkle 'eylem' sözcüğünü yazıyorduk; oysa beklediğimiz zafer haberleri yerine, proletaryanın art arda uğradığı bozgunların haberleri ulaşıyordu bizlere. (Ve böylece, o günlerin dopdolu duygularından, daha sonra içinde büyüyeceğimiz sert kavgaya geçildi.) Once Liebknecht'i, sonra Rosa Luxemburg'u mezarlarına taşıdık. Berlin caddelerinin kaldırımları, binlerce proleterin kanıyla kızıla boyandı! Onları öldürenlerin, savaş boyunca kurtarıcı gibi gördüğümüz kişiler, sosyal demokratlar olduğunu*

kabul etmek zorunda kaldık. Hep birlikte Spartakistler Birliği'ne katıldık."

Bu siyasal tutumu benimseyen sanatçılar arasında Grosz, Heartfield, Otto Dix ile, tıpatıp aynı olmasa da benzer bir tavrı benimseyen Beckmann ve Kathe Kollwitz bulunuyordu.

Bunlara Kurt Querner, Karl Wölker, Rudolf Schlichter, Otto Nagel, Karl Hubbuch, Hans Grundig, vb. de eklenebilir. Olayların itişi yüzünden Berlin dada'cılığı, Tzara önderliğindeki İsviçre nihilizminden farklı bir şey oldu: Yalnızca bir kışkırtma değil, aynı zamanda da özel bir suçlama eğilimine dönüştü; gerçekçi ve nesnel bir dil kazandı. Heartfield'in siyasal fotomontajları böyle doğdu. Grosz'un deseni daha da köklü bir inatla gelişti. Otto Dix'in resim sanatı büyük ölçüde kötüleşti.

Grosz *"sanatlar ve sanatçılar, kendi ekmeği için savaşan bir işçinin bir kemiği ya da bir tek saçı etmezler"* dıyordu. Bu düşünceyle, sanatına bir bıçağın keskinliğini vermeye çalıştı. Gericiliği ve devrimi, "sözü edilmeye değmez" burjuvaları, bu tarzda resimledi. Burjuvaların frakları ve üniformaları altında gizledikleri biçimsiz göbeklerini, tüylü midelerini, tiksindirici cinselliklerini, bedensel çirkinliklerini, hayvansal güdülerini açıkça gözler önüne serdi. Proleterleri, savaş kurbanlarını, sakatları, sınıf mahkemelerince mahkûm edilen, zincire vurulan, kurşuna dizilen Spartakist ayaklanması savaşçılarını da böyle resimledi. Otto Dix de, savaşın tiksindiriciliklerinden sonra, sokak savaşlarını, son barıkat ardındaki son savunmayı, bastırma günlerindeki toplu idamları konu aldı. 1933'te yaptığı bir tablosunda, Hitler'i tiksindirici bir büyücünün üstüne ata biner gibi binmiş olarak, çirkin kortejin başında ilerleyen küçük bir cüce biçiminde resimledi.

Cumhuriyetçi İspanya'nın Yanında

Kuşkusuz, Avrupa sanatında, böylesine bağlanmış, böylesine açık görüşlü ve sanat değeri yüksek bir başka sanat yaratıcılığı bulmak olanağı yoktur. Macaristan'da Konseyler Cumhuriyeti günlerinde yapılan bir dizi çarpıcı manifesto bir yana bırakılırsa, yalnızca İspanya İç Savaşı sırasında benzer değerde yapıtlara rastlanır. Ne yazık ki, bütün İspanyol sanat ürünlerinden günümüze kalan belgeler yok denecek kadar azdır. Picasso'nun *Franco'nun Düşleri ve Yalanları* ile *Guernica* adlı yapıtları, evrensel bir ün kazanmıştır. Julio Gonzalez'in şaşkınlık uyandıran *La Montserrat* adlı heykeli de beraberindeki taslaklar ve desenlerle çok ünlüdür. Ama, Antonio Rodriguez Luna'nın karanlık, sarılı ve özellikle gerçekçi tablolarından ve desenlerinden hiçbiri kalmamış, Francisco Mateos, Miguel Prieto ve Jose Renau'dan da hiçbir yapıt günümüze ulaşamamıştır. Miro'nun 1937 Paris Uluslararası Sergisi'nde İspanya pavyonu için yaptığı bir duvar resmi bile yok olmuştur. Neyse ki, Miro'nun *İspanya'ya Yardım Edin* adlı afişi bugüne kalmıştır

Buraya kadar sözü edilen sanatçılara başkalarını da eklemek gerekir. Arturo Souto, Roman Puyol, Martinez de Leon gibi ressamlar; Emiliano Barral ve Perez Mateos gibi heykelciler (ikisi de Madrid cephesinde can verdiler); ve 1962'de 67 yaşında Moskova'da ölen heykelci Alberto Sanchez Perez. Kübist eğilimli bir heykelcilikten, fantastik-popüler temelli bir tür gerçeküstücülüğe geçiş yapan Alberto için, Picasso şöyle diyordu: *"Alberto'nun yapıtı, çağımızın en önemli sanatçıları üzerinde büyük etkı yaptı. Alberto, bir yaratma kaygısı uyandırdı; 'öncü' sanat akımlarına atılım kazandırdı. Bu akımlar akademinin ve gerici konformizmin İspanya'daki egemenliğine son verdi. 1937'de Paris'te açılan sergide cumhuriyetçi pavyonuna dikilen 12 metre yüksekliğindeki 'İspanyol Halkının Yolu Bir Yıldıza Götürür' adlı anıtsal sütunu Alberto yapmıştı. Çağdaş İspanyol heykelcıliğinin tarihi yazılmak istendiğinde, bu yapıttan mutlaka söz etmek gerekir."*

İspanya savaşı konulu sanat ürünlerini yalnızca İspanyollar yaratmadılar. Birçok Avrupalı sanatçı, bu sanatı anılmaya değer, hatta bazıları çok önemli yapıtlarıyla zenginleştirdiler: Prag'lı bir ressamlar grubunun (Jindrich Styrsky, Frantisek Janousek, Vladimir Sychra, Josef Sima ve Emil Filla), Fransız sanatçılarının (Yves Alix, Tal Coat, André Masson), İtalyan ressamlarının (Aligi Sassu ve Guttuso), Yugoslav Andreyeviç Kun'un, Kübalı Wifredo Lam'ın, Şilili Sebastian Matta'nın ve o zamanlar pek genç olan Siqueiros'un yapıtları gibi. Böylece İspanya,

İspanyol İç Savaşı'nı konu alan yapıtlardan, K. Wlemken'in bir tablosu.

Aligi Sassu'nun "Kurşuna Dizme, İspanya 1937" adlı tablosu.

demokratık kültür için bır deneme alanı oluyordu. Dünyanın her yerinden birçok yazar, ozan, müzıkçi ve sanatçı İspanya'ya akın etti Oraya ulaşamayan bırçok sanatçı da, onların yaşamına, yapıtlarındakı sağlam anlatımla katıldılar. Bundan sonraki deney ise direnme eylemi olacaktı.

Faşizm ve Nazizm Arasında Plastik Sanatlar

Faşizmin sanatla olan ilişkileri nazizmden daha önce başlamıştır; ama sorunun öğelerini daha iyi kavrayabilmek için, kronolojik diziyi tersinden alıp, konuya Almanya'dan girmekte yarar vardır. Nazizm, birçok yönden, bu ılışkileri baştan sonuna kadar kesin ve tekyönlü bir tutarlılıkla ele almıştır. Faşizm ise kökenleri ve başlangıçta kendine çektiği güçler yüzünden, daha karmaşık ve ince bir araştırma konusu oluşturan bir yapı gösterir. Konuya İtalya'dan değil de Almanya'dan başlamak en azından ilk belırtıler açısından, bir avantaj sağlar.

Nazilerin yalnızca, ıktidara geçtikten sonra sanatla ilgilenmeye başladıklarını düşünmemek gerekir. Sanata ilgileri daha önceki yıllarda başlamıştır. 1927'de Münih'te, Alfred Rosenberg, Almanya'nın estetik durumunu düzeltmek (!) amacıyla Alman Kültürü Nasyonal Sosyalist Derneği'ni kurdu. Derneğin on sekiz kurucusu arasında üniversite doçentleri, yayıncılar, tiyatro yönetmenleri, yazarlar, sanatçılar ve din adamları yer alıyordu. (Kuruluş belgesinde, Heinrich Himler'in bile imzası vardır.) Yönetmeliğin birinci maddesi, derneğin programını açıkça belirtiyordu: *"Derneğin amacı, Alman halkına ırk, sanat ve bilim ile ahlaksal ve askeri değerler arasındakı ilişkıleri açıklamaktır (...) Başka bir amacı ise, yeni kuşaklarda ve halkın her sınıfında, özgürlük mücadelesiyle ilişkili olarak, Alman ulusunun kültür değerleri ve ırksal özellıkleri için yapılacak mücadelenin gerekliliğini belirterek, bu mücadele ile ılgili bir bilgi ve ıstem yaratmaktır."*

Alman Kültürü Nasyonal Sosyalist Derneği bu programa dayanarak, her tür çağdaş sanata ve özellikle anlatımcılığa karşı, şıddetlı ve uzlaşmaz bir kampanya yürüttü Sonradan, *Alman Kültür Birlıği* adını alarak, Almanya'da o dönem içinde kurulan benzer düşüncedeki çok sayıda derneği çevresinde topladı. 1930'da Weimar'da, ılk büyük toplantısını düzenledi ve ilk kez, hareketin yöneticileri olarak Goebbels ve Göring gibi kişileri tanıttı. Kültür konusunda alınan son kararda, şöyle bir çağrı yer alıyordu: *"Tiyatroda, edebiyatta, figüratıf sanatlarda ve bize yabancı olan mimaride belıren ve ulusa zararlı olan bütün etkılere karsı direnmeye çağırıyoruz."*

1933'te, nasyonal sosyalizm ıktidara geçince, "ırksal açıdan soysuzlaşmış" sanata karşı eylem yoğunlaştı ve 1937'de, Alman müzelerinin elindeki en değerli çağdaş sanat yapıtlarının sergilendiği

Julio Gonzales'in "La Montserrat" adlı heykeli.

Nazizm, sanat konusunda, bir yandan "soysuzlaşmış sanat"ın yani "öncü" akımların değerlerini yadsırken, öte yandan başta kahramanlık konusu olmak üzere kendine özgü konulara yönelerek iki cephede hareket eder. Helmut Ullrich'in "Arkadaşlık" adlı bu tablosunda, kahraman savaşçı ve "iç cephe" arasındaki arkadaşlık ve arı ırkı temsil eden bir çocuk konu alınmıştır.

ünlü ve acıklı Münih Sergisi ile doruğuna erişti. Sergide Van Gogh, Braque, Gauguin, Picasso, Matisse'den örneklerle, Barlach, Lehmbruch, Nolde, Kirchner, Paul Klee, Otto Dix, Grosz gibi en iyi Alman sanatçılarının yapıtları yer alıyordu.

"Soysuzlaşmış Sanat"

Halk, bu sergiye, "utanç belgeleri" (!) olarak nitelenen bu yapıtları yargılamak için çağrıldı ve Hitler söz konusu yapıtları karalayıcı konuşmalarından birini yaptı: *"Bundan böyle, kültürümüzü çürüten son öğelere karşı acımasız bir temizlik savaşını sürdüreceğiz. Birbirini destekleyen sanat şarlatanlarının, heveslilerinin ve sahtekârlarının kurduğu örgütler teker teker bulunacak ve yok edilecek. Sanatın bu ilkel, tarihöncesinden, mağara çağından kalma kekeme temsilcileri, atalarının mağaralarına dönüp, ilkel uluslararası karalamalarıyla uğraşabilirler. Münih Sanat Evi, Alman halkı tarafından yalnızca Alman sanatı için inşa edilmiştir."*

Aynı dönemde, müzelerin *"temizlenmesine"* başlandı ve böylece, halka açık sanat galerilerinden en büyük Alman ve Avrupalı sanatçıların 16 000 kadar yapıtı kayboldu. 31 Mayıs günü, "soysuzlaşmış" yapıtlara el koymalar, tazminat ödemeksizin yapıldı. Bir yıl sonra, Berlin itfaiye kışlasının bahçesinde, 1004 yağlıboya tablo ile 3925 suluboya ve desen yakıldı. Bununla da yetinilmedi: O dönemden sonra nazi iktidarı, gestapoyu kullanarak, çalışmalarına özgürce devam edemesinler diye, kuşkulu sayılan sanatçıları yakından izledi, stüdyolarını denetledi. Sonradan tutuklamalar, toplama kampları ve idamlar başladı.

"Soysuzlaşmış sanat" sergisinin tam karşısında ve serginin açılışından bir gün önce (18 Haziran 1937'de) yeni *Haus der Deutschen Kunst*'ta (Alman Sanat Evi) Nasyonal Sosyalist ideolojiden esinlenen ilk büyük Alman sanatı sergisi açıldı. Sergiye 900 kadar yapıt katıldı: Köy ailelerinden görüntüler; çok çocuklu mutlu anneler; genç atletler; sabanla çalışan köylüler; anayurt Almanya'dan görünümler. Bütün bu yapıtlarda, mitoslaştırılmış, İskandinav esintileriyle karışan bir yeni-klasisizm ve verismo akımı karmaşası gözleniyordu. Bütün bu akademik görüntülerin temelinde sahte bir gizemcilik ile verimli ve yaşam verici doğayı öven cansıkıcı bir belagatçılık yatıyordu.

Fritz Lang'in "Metropolis" adlı filminde kullanılan robot, filmin afişi önünde. Bu film, çok önceden Almanya'nın üstüne çökecek olan nazi terörünü açık seçik ortaya koyan filmler arasında yer alır.

Nazi sanatı, gelişimini daha sonra da bu çizgide sürdürdü. Nazi sanatçılarının ilgilenmedikleri tek şey, çağdaş yaşamın gerçekliği ve bu gerçekliğin doğurduğu sorunlar oldu. Bu resim ve heykeller, Alman kadınını ve erkeğini, bu kadın ve erkeklerin içinde yaşadıkları tarihsel gerçeği hesaba katmayan, idealist ve övücü bir şemaya dayanarak yüceltmekteydi.

Her şey sahte bir kahramanlık havası içinde yüzüyordu. Bu tür sanat eğiliminin kökeni çok eskiydi; barbar, "Germen ırkı"nın ilkel ve karanlık ayınlenne dayanıyor ve klasik duyguyu, ırkın erdemlerine uygun biçimde miras yolu ile elde edip, değiştirmekle böbürleniyordu. Nazi sanatının bu özelliği, belki en anlamlı biçimde, mimari alanında kendini gösterdi. Çocukluğunda mimar olmayı düşleyen Hitler, bütün büyük projelere katılıyor, görüşler ileri sürüyor, yararlılıkları konusundaki kararları kendi veriyordu. Yeni Alman rejiminin gücünü belirtmek için inşa edilen Nürnberg Stadyumu, Reich'in Adalet Bakanlığı binası ve birçok dev yapı, onun kararlarıyla gerçekleşti. Hitler'in sanat konusunda en beğendiği tanımlama şuydu: *"Sanat bağnazlığa kadar varan bir görevdir."* Alman savaş mezarlıklarının genel yöneticisi Profesör Wilhelm Kreis, her ne kadar tasarlanan çalışma bir varsayım halinde kaldıy-

Richard Klein'ın "Üçüncü Reich" adlı bir alegrosi.

sa da, Hitler'in bu estetik formülünü (!) en eksiksiz biçimine ulaştıran kişi oldu.

Sanat ve Irk

Bu mezarlıklar, uyarıcı ve anımsatıcı birer ölüm anıtı gibi, geleceğin nazi Avrupası'nın sınırlarını çizecektir.

Kısacası, nazi sanatı her örneğinde, Germen ırkının her alandaki(ahlaksal,toplumsal, düşünsel ve fizikselalanlar)üstünlüğünü vurgulamalıydı.

Ölüm kayalıkları, mezarlar, yaşamları boyunca en yüce değerlerin temsilcileri olan yakışıklı, kibirli, korkusuz Siegfried'lerin ve yanlarındaki, onlar kadar olağanüstü ve yenilmez Brunhilde'lerin son kutlaması gibi düşünülmüştü. On yıl süreyle, nazi sanatı, gücünü bu yolda harcadı; Alman erkeğinin ve kadınının erişilmez yeteneklerini yücelttı

Bu açıdan alındığında, nazi rejimi bazı sanatçılara özellikle değer verdi. Bunlardan biri Reich'in Figüratif Sanatlar Odası'nın başkanı Profesör Adolf Ziegler'dir. Nazizm-öncesi sanat akımlarında adına rastlanmayan Profesör Ziegler'in "yüceliği", 1933'ten sonra anlaşılır hale geldi ve yıldızı, "soysuzlaşmış sanat"a karşı yürüttüğü kampanya ile parladı. Münih sergisini açış konuşmasında şöyle diyordu: *"Burada sergilenen ürünler, var olanların yalnızca bir bölümü. (...) Alman müzelerini bu süprüntülerden temizleyebilmek için sayısız tren katarları bile yetersiz kalır. Ama biz, bunu başaracağız; hem de çok kısa bir süre içinde. Bu kentte dürüst yerli sanatçılar çalışmalarını sergilemek olanağına sahip değilken ya da pek az olanak bulurken, müzelerin duvarlarını bu şeylerle doldurmak utandırıcı bir durumdur, bir suçtur."*

Başlangıçta Ziegler, bu yerli sanatçılardan biriydi. "Soysuzlaşmış sanat" sergisinin karşısında açılan ve sağlıklı bir seçenek gibi öne sürülen öteki sergiye, Ziegler çıplak kadın tabloları ile katılmıştı ve bunlardan biri müstehcen sayılabilecek kadar açık saçıktı. Kaldı ki, o dönemde bu tür çalışmalar da oldukça yaygındı: Paul Mathias Padua'nın *Leda ve Kuğu* adlı tablosu, bu beğeninin bir başka örneğidir. Belirsiz bir duygu, fazla erkekçe, fazla cilalı, fazla yakışıklı yapılan çıplak erkek figürlerinde de beliriyordu: Heykelci Arno Breker'in ya da çok beğenilen başka bir heykelci olan Thorak'ın çıplak heykelleri bunlara örnek olarak verilebilir

Germen Kahramanının Yüceltilmesi

Zamansız dirilen bu Nibelungen kahramanlarını, arı ırkın eşsiz güzelliği olarak ortaya sürmek, bütün öteki ırklardan "üstün" olan Alman halkı için önemli bir propaganda öğesiyse de, bununla yetinilmesi söz konusu değildi. Yüce Reich'ta yapılacak başka şeyler de vardı; bunların en önemlisi de savaşmaktı. Böylece çıplak kahramanlar, Gestapo'nun ve SS'lerin askeri giyimlerine büründüler. Ne var ki, o askeri giyimler altında bile, bel ki biraz daha sert, biraz daha kararlı bir gösterişe sahip aynı kahramanlardı

Elk Eber'in, Helmut Ullrich'in Hubert Lanzinger'in tablolarına bir göz atmak, dönem konusunda bir fikir edinmek için yeterlidir. Sıkıcı ukala bir betimlemenin, çoğunlukla çocuksu, kaskatı bir övgünün örnekleridir bunlar. Sözgelimi Hubert Lanzinger'in *Sancaktar* adlı tablosu ilgi çekicidir. Ressam, Hitler'i bir Töton şövalyesinin zırhını giydirerek çizmiştir; zırhın açık bıraktığı tek şey, yüzdür. Hitler, yalnızca sırtı görünen bir ata binmiştir; dimdik durur; sağ elinde gamalı haçlı sancağı tutmakta, kaşlarını çatarak önüne bakmaktadır. Burada basit bir askeri giyim, sanatçıya simgesel açıdan yetersiz görünmüştür. Kuşkusuz feodal zırh, nazizmin eski ve korkutucu, savaş geleneklerini sürdürmek niyetleri-

ni açığa vurması bakımından, başka bir giysiden daha uygundu. Bu açıdan yapıt, çeşitli yönlerden nazizmin bir plastik ve ideolojik özeti sayılabilir.

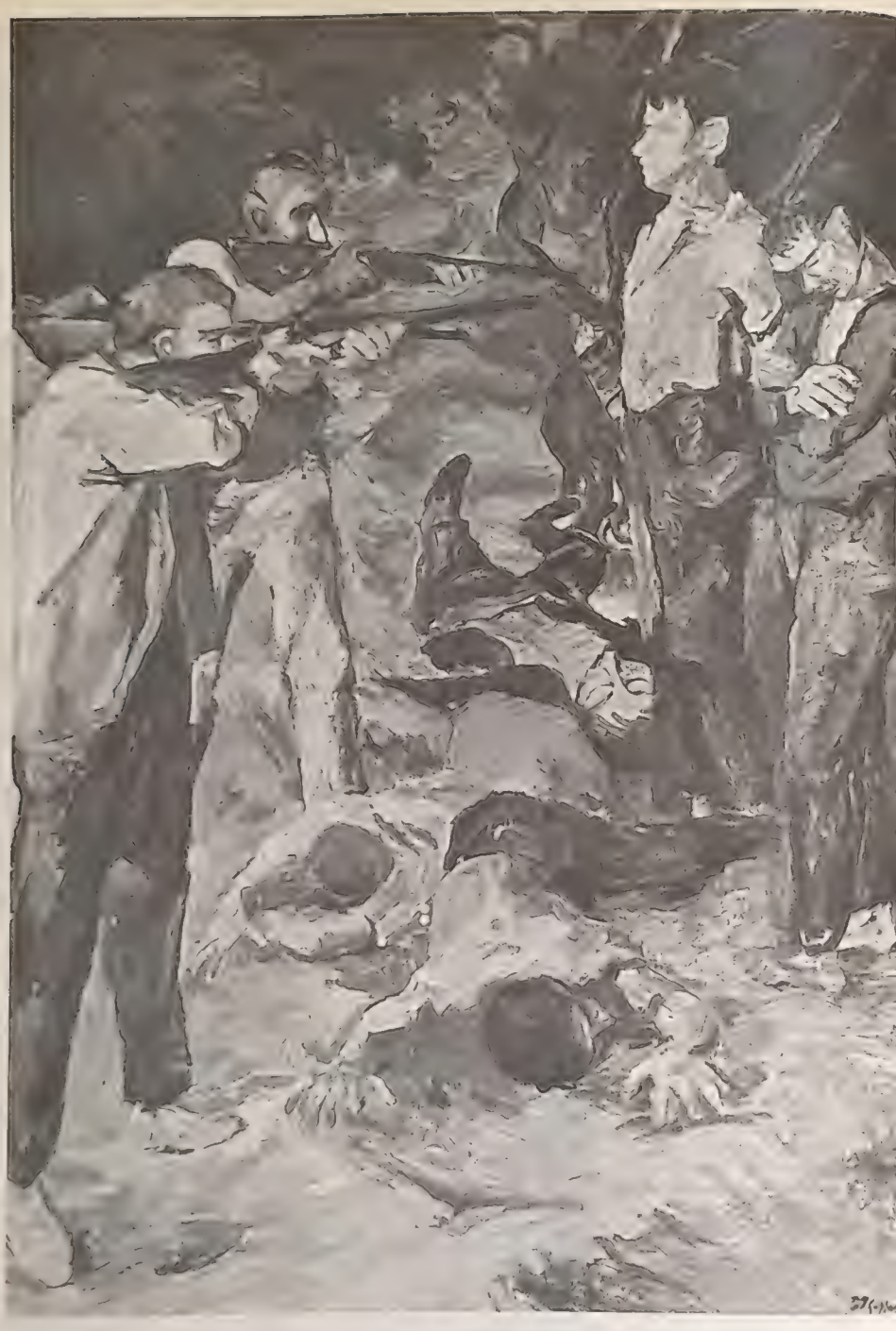
1920'lerde Almanya'da, ayrıca, eleştirmen Gustav Hartlaub'un *Neue Sachlichkeit* (Yeni nesnelcilik) diye adlandırdığı bir eğilim türemişti. Hartlaub'a göre bu tür bir gerçekçilik, Almanya'da coşkulu bir umut döneminden sonra yayılan bir boyun eğme duygusundan doğmuştu. Umutlar, devrimin ve Weimar Cumhuriyeti'nin demokrat, sosyalist ve komünist sanatçılarda doğurduğu umutlardı. Daha sonra başka bir eleştirmen, yeni nesnelciliğin, ilerde Hitler tarafından desteklenecek olan doğalcılığın bir başlangıcı olduğunu öne sürmüştür. Bu yargılardaki gerçek payı nedir acaba?

Yeni nesnelcilik, hiçbir zaman türdeş bir eğilim olmamıştı; içinde değişik, hatta karşıt özellikler bulmak olanağı vardı: Grosz ve Dix'in radikal gerçekçiliği, Radarscheidt ve Kanoldt'un büyüsel ve agnostik gerçekçiliği, başka ressamların yavan gerçekçiliği gibi. Kuşkusuz, bu yan eğilimin nazi gerçekçiliğine (verismo) katkısı olmuştur. Hans Adolf Bühler, Karl Diebitsch, Adolf Wissel gibi sanatçıların bazı yapıtları, bunu ortaya koyar. Adı geçen sanatçılar kırsal sahneleri, köylü ailelerini, anneleri ve çocukları, sağlıklı yaşantının bilinen övgüye değer konularını, verimli toprakları, vatanın geleceği için gürbüz çocuklar yetiştiren Germen annelerini resimlemeyi yeğliyorlardı. Ama, bu tabloların hiçbirinde güçlü bir anlatım, yaratıcı bir atılım göze çarpmıyordu. Bu sanatçıların arkasında, bir bakıma yeni nesnelciliğin anıları duruyordu; oysa artık hiçbir değeri olmayan renksiz, cansız, tanınmaz hale gelmiş anılardı bunlar. Grosz'u ya da Dix'i anımsatan bir duygu, nazileri öfkelendirebilirdi

Şu da bir gerçektir ki "yüce" Reich sanatçı yetiştirememiştir. Binbir çareye başvurularak güçlü sanatçılar yetiştirilmek istendi, ama bütün çabalar boşuna oldu. Yapılacak hiçbir şey yoktu. Nazizm, eski kuşağın başarısız sanatçılarıyla ve zaferlerini akademizmde bulan profesörlerle yetinmek zorunda kaldı. Goebbels, üzüntüyle *"klasiklerimizi yaratacak olanlar, henüz Hitlerjugend'in geçit törenlerine katılıyorlar"* diyordu. Aslında, Hitlerjugend'teki (Hitler Gençliği) çocuklar büyümek, olgunlaşmak fırsatını bulamadılar;

Nazi Almanyası'nda bol bol kahramanlık konularını işleyen ürünler verilmiştir. Resimde, bu tür yapıtlardan biri olan Franz Eichhorst'un yaptığı "Savaşçı Polonya'da" adlı tablosu görülüyor.

Arno Breker'in, arı ırk efsanesini işleyen "Yetenek" adlı bu heykelinde Germen ırkının yüzü temsil edilmiştir.



İspanyol İç Savaşı, İtalyan antifaşistlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Bu etkiye tanıklık eden yapıtlardan biri de Guttuso'nun 1939'da yaptığı ve Franco yanlıları tarafından öldürülen ozan Federico Garcia Lorca'ya adadığı "Kırda Kurşuna Dizme" adlı tablosudur.

savaş onları Avrupa'daki çeşitli cephelere dağıttı, Nazi düzenine karşı ayaklanan halkların darbeleri altında alaylar halinde öldüler. Böylece, Goebbels'in hayalleri suya düşüyordu: "Neşeden doğan güç" belagatçiliği, daha herhang bir atılım yapamadan gerilemeye mahkûmdu.

Sanatlarda Faşist Restorasyon

Nazilerin sanat siyaseti bu çizgiyi izlediyse İtalya'da faşizmin izlediği çizgi nasıldı acaba? Her ne kadar Hitler'in deneyini İtalyancaya çevirebilmek konusunda bazı girişimler eksik olmadıysa da, kuşkusuz daha kararsız, daha az kesin bir çizgi oldu bu. İlk faşist harekette fütüristlerin ve başka öncü sanatçıların da yer aldığını unutmamak gerekir. Marinetti, savaştan önce ve sonra, müdahale yıllarında, Mussolini'nin yanındaydı. Fütürizmin yöntemleri ve biçimleri, hiç değişmeksizin faşizme aktarılmıştı. Faşizmin, liberal ve Giolitti yanlısı çekimser burjuvalara karşı takındığı tavırlar sayılabilirdi ve zaten öyle sayıldı. Savaş sonrasındaki bulanık dönemde, faşistlerin eski burjuvalara karşı giriştikleri saldırının içine, bu aynı burjuvaların sanat anlayışlarının değersizliğine karşı yürütülen saldırı da rahatça girebiliyordu. Ama kuşkusuz, iktidara geldikten sonra faşizmin figüratif sanatlara karşı tutumu, başka alanlarda olduğu gibi, aniden değişti. Huzursuzluk, anarşist patlamalar, fütürist kalem tartışmaları bile artık işe yaramıyordu; can sıkan aşırılıklardı artık bunlar Bütün burjuva sınıfının onayıyla hükümetteki yerini sağlamlaştıran faşizmin, kendisini krizin parçaladığı iktisadı eski halıne getirecek parti gibi tanıtması gerekiyordu. Bu yüzden her alanda ve sanatta, bu gereksinimleri karşılayan bir düzen öğretisi kurmak zorundaydı. Ama eylemin temel düşünce güçlerini oluşturan dünkü arkadaşlar durup dururken nasıl saf dışı edilebilirdi.

Faşizm, sanatlarda bir restorasyon yaptı; ama uygulama biçimi Almanya'dakinden değişik oldu. Dünkü "öncü" sanatçılar, fazla saygınlık görmemekle birlikte, diledikleri yönde çalışabiliyorlardı, Böylece, eski özgürlükler, içtepiler, eski anarşizm, Sorel'cilik, halkçılık, bazen ciddi anlaşmazlıklara yol açmak pahasına İtalyan sanatında, hatta faşizm ile sıkı ilişkiler kuran sanatta bütünüyle yok olmadılar

Almanya'da durum farklıydı: Bu farkı da Mart 1934'te Berlin'de açılan fütürist sergi ortaya koydu.

Siyasal uzlaşmalardan dolayı sergi, aralarında Goebbels ve Göring'in bulunduğu, resmi bir destekten yararlanmış, ama bir skandalla açılmıştı. Açılış sabahı, Rosenberg'in sanat siyasetinin sözcüsü olan Robert Scholz, *Völkischer Beobachter*'de yayımlanan bir demecinde, sergının gerici sanatçıların Alman sanatının çoğunluğunu küçük düşürmesine yardımcı olduğunu öne sürmüştür. Gerçekten bazı 'öncü' Alman çevreleri, sergiden yararlanarak, çağdaş sanatı savunmayı denemişlerse de, oyunu kazanan, aynı yıl Hitler'in, N.S.D.A.P'nın kongresinde sertlikle savunduğu uzlaşma tanımayan tutumu olmuştur.)

Bilindiği gibi, savaş sonrasında Marinetti'nin fütürizmi ya da ikinci fütürizm, ilki ile karşılaştırıldığında, fazla bir şey veremedi. Boccioni ölmüştü; akıma ilk katılan sanatçılar ayrılmışlardı. İkinci fütürizmden ya da birincisinin kalıntılarından söz etmekle, faşizm ile figüratif sanatların ilişkileri sorunu açıklanamaz. Balla ve Prampolini, Mussolini'nın portresini fütürist bir anlayışla çizebiliyorlardı; aynı biçimde 1935'te Gerardo Dottori *Faşist Siyaset* adlı kitabı resimleyebiliyordu; ama sorunun gerçek anlamı başka yerdeydi. Konu, faşizmin bolca yer verdiği *kitsch* ((zevksızlığı, belli bir çağın üslup özelliklerini bir araya toplayarak, aşırıya vardıran sanat yapıtları) görüntülerinin ortaya çıkması ile de açıklık kazanmadı. Ferruccio Vecchi'nin *Duce'nın Kafasından Fışkıran İmparatorluk* adlı heykeli bunlara örnek olarak gösterilebilir: Söz konusu heykelde, çıplak ve adaleli bir Mussolini, sağ elinde bir kılıç, sol elinde bir *fascio* (faşizmin simgesi olan bir tür kılıç) ile ünlü dört köşeli çenesini avucuna dayamış, yaratıcı bir düşünceye dalmış başka bir Mussolini'nin yarılmış kafasından fırlar

İtalya'da faşizmin ovgusü "öncü" biçimlerle de yapılmıştır. Enrico Prampoli'nin "Mussolini" adlı bu yapıtı 1929'da Milano'da düzenlenen fütürist bir sergiye hazırlanmış uzay mimarisi örneğidir.

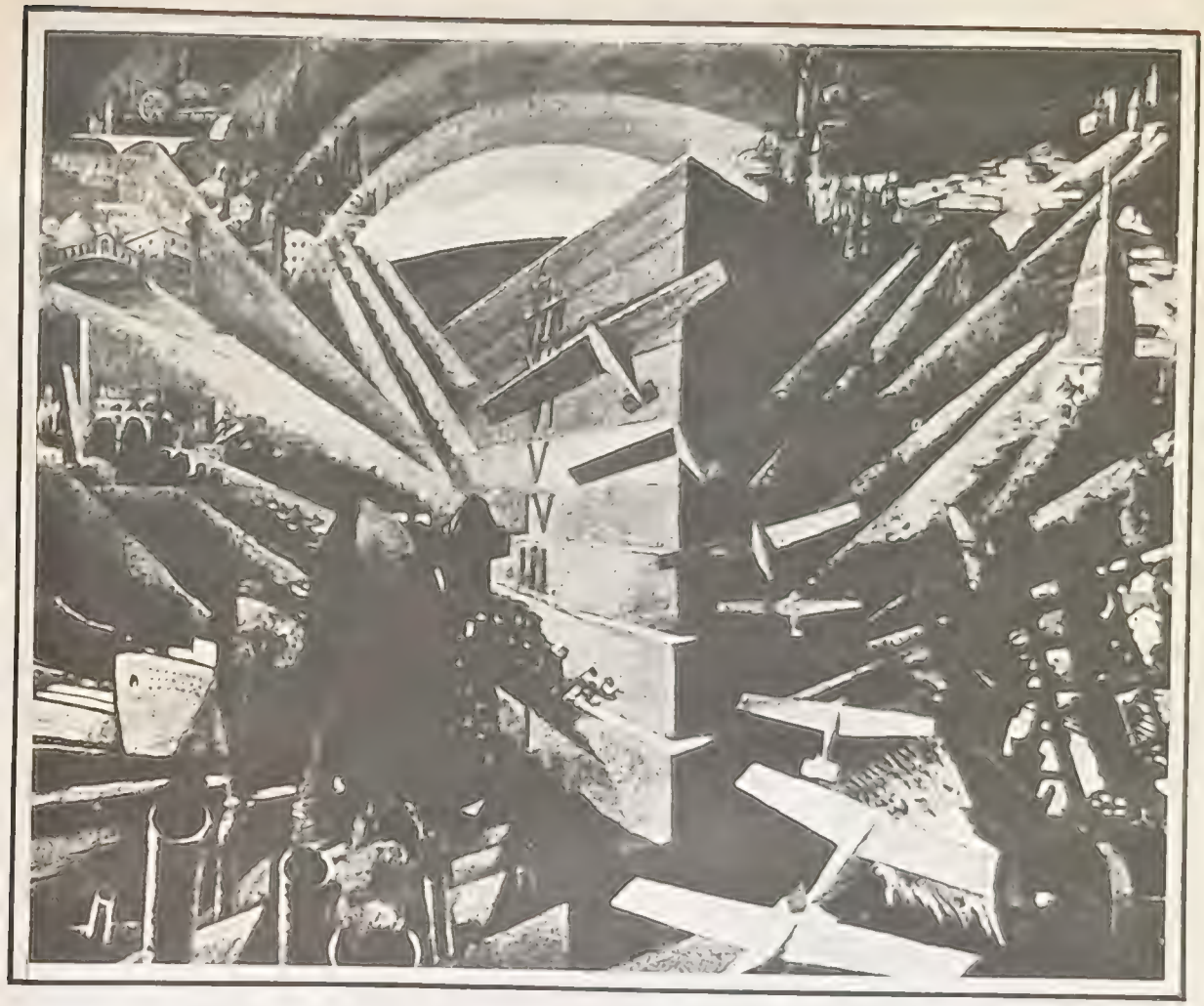
Achille Funi'nin Milano Üçyıldabir Sergisi için yaptığı duvar resmi.

Ferruccio Vecchi'nin "Duce'nin Kafasından Fışkıran İmparatorluk" adlı heykeli.

Cremona Ödülü

Faşizm döneminde, sanat konusu giderek karmaşıklaştı ve kötü bir ün kazanmış olan Cremona ödülü bile sorunu çözmedi. Ödül, oldukça geç bir tarihte, 1939'da, Farinacci tarafından kurulmuş ve tam bir fiyaskoyla sonuçlanmıştı. Hiçbir ciddi sanatçı, sanatı siyasetin bir aracı haline getiren ödül için yarışmaya yanaşmadı. Ödülün ilk konularında Farinacci, nazilerin sanat konusundaki düşüncelerini hiç değiştirmeden yineliyor ve şöyle diyordu: *"İtalyan resim sanatının, tarihöncesinden kalma ya da korkutucu görüntülerin boş biçimciliğini ve ikiyüzlü saflığını aşarak, artık yaşamı yansıtması ve geleneği de 'güçlü, sağlıklı, Romalı faşistler yirminci yüzyıl'da sürdürmesi gerekiyor."* Yönetmeliğe göre, sanatçılara işleyecekleri konuyu Mussolini verecekti. Birinci ödül için bunun yapılıp yapılmadığı bilinmemektedir; ama 1940 ödülünde öyle olmuştur. Mussolini'nin verdiği konular "Buğday Savaşı" ve "Littorio"nun İtalyan Gençliği" idi. Bir önceki yılın konularıysa, "Radyo'da Duce'nin bir Söylevini Dinlerken" ve "Faşizmin Yarattığı Ruhsal Durumlar"dı. 1942 deyse, ödül, Goebbels'le yapılan ve yarışmaya Alman sanatçılarının da katılmasını öngören bir anlaşma yüzünden ertelendi. Yeni yarışmada iki konu verildi; biri Mussolini tarafından seçilmişti: "Kandan Doğan Yeni Avrupa"; ikincisiyse Goebbels tarafından heykelcıler için seçilmişti: "Eksen Devletlerinin Gelenlerinin Portreleri." Savaş durumunun geciktirdiği tasarı, sonradan gerçekleştirilemedi.

Cremona ödülüne katılanların hiçbiri sanat tarihine geçmiş adlar değildi. Yapıtların niteliklerine gelince, cansız ve basit bir olaycılıktan, aşırı bir belagatçilikten, renksiz ve gösterişsiz bir ustalıktan öteye gidemiyordu. Cremona ödülü faşizmin sanat siyaseti içinde ikel ve kenarda kalan bir şey olmuştur. Ayrıca, bir de bakan Bottai tarafından yaratılan ve başlangıç yıllarında bütün akımlara, rejimin bakış açısı dışında kalanlara bile açık olan Bergamo ödülü vardı. Amaç karşıt eğilimleri bir araya getirerek etkisiz kılmaktı; oysa, XX. yy'ın ikinci kuşağından bazı sanatçılar sayesinde, rejime karşı çıkan bir



gösteri oldu

Faşızmin sanat konusunda giriştiği en anlamlı işlem, savaş sonrasındakı karışıklık dönemini kapatmış olan düzen getirıcı partı nıtelığine klasık bır akımın, özellıkle "Yırmıncı yüzyıl" adını alan akımın kuruluşunu destekleyen işlem oldu. Nısan 1928'de Adrıano Tılgher, *La Stampa* gazetesınde şöyle yazıyordu: *"Mussolini ile, romantizm hükümete katılıyor. Daha sonra, bu romantık ruha dayanıp rahatlayabileceği kesin yalın, klasik biçimi inşa etmek için uğraşacaktır..."* Faşist restorasyonun daha uygun bir tanımlamasını düşünmek zordur. Faşizmin figüratif sanatlarda yapmak istediğini, çok iyi sergileyen bir tanımlamadır bu

"Yirminci Yüzyıl" Akımı

Sanat alanındaki söz konusu restorasyonun yaratıcısı, bir kadın oldu: "Yırmınci yüzyıl" akımına estetık bir görünüm verebilmek için uğraşan Margherıta Sarfatti. "Yırmıncı yüzyıl" düşüncesi, 1922'den sonra filizlenmiş, 1926'da düzenlenen Milano'dakı sergiden sonra sıyasal ve örgütsel bır sağlamlık kazanmıştı. Bu yüzden, Mussolini bile harekete geçmiş ve Permanente'de düzenlenen sergide, destekleyıcı bır söylev vermişti. Sonraki yıl, "Yırminci yüzyıl" akımına katılmış bazı sanatçıların Roma'da açılan sergiye katılmalarıyla, Sarfattı, sanatın yeni kavramını şu sözlerle yorumladı: *"Her büyük çağda, geçici gerçeğin ötesinde, gerçekten ölümsüz olan ve hicbir tipe bağlanmayan bir güzellik idealini yaratmak, Akdeniz'in görevi olmuştur. Mısırlıların, sonradan Yunanlıların, daha sonra da İtalyanların görevi. Bu yüzden sanat sözcüğü, vatan'ın ikinci adıymış gibi duygulandırıyor bizi; bu yüzden, 'Yırmıncı yüzyıl' sözcüğünün, dünyaya 'On beşinci yüzyıl' sözcüğü gıbi şanla yansımasını istiyoruz."*

Görüldüğü gibi bu yorumda, geçıcı sayılan, gerçekle ilgilenmeyen geleneği ulusal sayan, tarihin yerine "Akdeniz" gibi belirsiz bir değeri yerleştıren bir sanatın yolu açılmıştı. Bır sonraki yıl, 16. Vene-

İtalya'da sanat ile faşizm arasındaki ilişki, Almanya'daki kesinliğe karşıt olarak kararsızdır. "Öncü" biçimlerle de faşizmin övgüsü yapılmıştır. Gerardo Dottori'nin "Yıl X" adlı bu tablosu böyle bir anlayışla yapılmıştır.

Kahraman, savaş yaralısı ve Goebbels'in dostu Paul Mathias Padua'nın mitolojik konulu bir tablo önünde çekilmiş bu fotoğrafı nazizmin kahramanlık anlayışına bir örnek oluşturur.

dik İkiyıldabir Sergisi'nde "faşist sanat" resmi olarak ortaya çıktı Vittorio Pica'nın yerine kurumun yöneticisi olan Antonio Maraini bunu açıkça ilan ediyordu: *"Eski özgür İkiyıldabir Sergi ile gerçekçi ve yapıcı faşist devrimin ruhundan esinlenen yeni İkiyıldabir Sergi,bir birleşme noktası oluşturmuştur."*

Faşizmin yürüttüğü sanatsal eylem, "ciddiyet" ve "yücelik" kavramlarının öncelik kazandıkları, klasiğe dönük estetik bir düzenlemenin deneyi olarak gerçekleşti Bir aşama sırasına göre örgütlenen bu bütün, vatanın "üstün kaderi"nin mutlak yönetiminden yola çıkıp, "ırkın gücü"nü kapsayan ve kahramanlardan, azizlerden, gemicilerden,vb. oluşan halka kadar inmekteydi.

Bu uzlaşmada, "gençlik kaprisleri"ni bir yana itip, "devrimci paçavralar"dan daha rahat olan konformist giyimlere bürünen birçok kişi çıktı. Toplumun ve kültürün buhranı böylece sonuçlandırılmıştı Kongreye toplanan felsefeciler bile sanatçılara bir öğüt vermek zorunluluğunu duydular: *"İtalyan yaşamının bu yeni filizlenmesinde, çağdaş sanat, ırkın sağlıklılığına ve güçlendirilmesine yönelmeli."* Bu yoldan ilerleyerek Cremona ödülüne varmak şaşırtıcı bir şey değildi Ama buhran vicdanlarda ve olaylarda devam etmekteydi. "Yirminci yüzyıl" akımına ya da yakın klasisizm akımına katılan sanatçılar çevresinde, durum göründüğü kadar rahat değildi. Carena, Oppo, Romanelli gibi sanatçıların oluşturduğu dizi, Carpanetti'ye kadar varabiliyordu; ama öte yanda, daha gerçek ve içtenlikli sanatçıların çelişmeleri da apaçık ortadaydı.

Bir Dizi Anlaşmazlık

Değeri tartışma götürmeyen birçok İtalyan sanatçısının faşizme doğru kaymaları, daha önce belirttiğimiz gibi, faşizmin ilk dönemin-de Sorel'ci, anarşist,vb. öğeleri sayesinde olmuştu. Reformcu bir sosyalizm, bu sanatçıları tatmin etmiyordu. Buna karşılık, faşizmde daha güçlü ve doğrulayıcı nedenler ve olanaklar bulabileceklerini düşünüyorlardı. Sanatçı Rosai anılarında şöyle yazıyordu: *"Faşizm o dönemde, egemen bir bencilliğe karşıt olarak doğdu. Ben faşizmi seçtim; çünkü bana en canlı, en gerçek, özgür insanlara en çok şeyi vaat eden bir yön gibi göründü."* Aynı biçimde Arturo Martini, 1945 Ağustosu'nda yazdığı bir mektupta, şu itirafta bulunmaktaydı: *"Giolitti'nin düzeninde açlıktan öldüğüm için, bu akıma, yani faşizme inandım; kendi durumumu ve İtalya'nın durumunu düzeltebilir diye."* Bu konuda birçok tanıklıklar öne sürülebilir. Ama faşist bir sanatın bağlamı içinde bunlar acaba ne gibi bir anlam taşıyabilirler?

Bir anlamları vardır; hatta, kesin bir anlamdır bu. Adı geçen sanatçılar da, birçok kez, rejimin olaylarına bağlı görüntüler çizdiler ve heykeller yaptılar; ama bunlar, rejimin sanat konusunda saptadığı gelenekçi çizginin dışında kalan yapıtlardır. Sözgelimi Rosai, sonuna kadar başkaldırıcı özünü, hıncını, antikonformist mizacını canlı tuttu ve faşizmin basmakalıp övgülerini kabul etmeksizin, halkı resimlemeyi sürdürdü

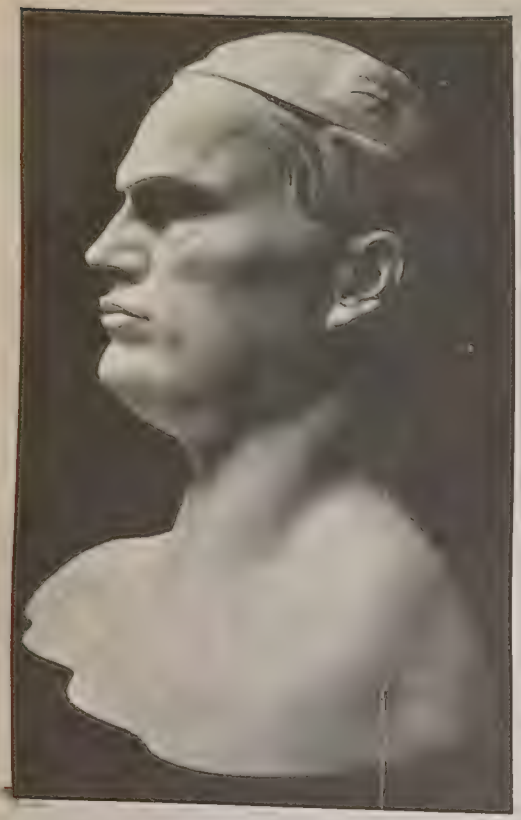
Oysa Rosai birkaç faşist tablo çizmiştir; sözgelimi 1933'teki *Faşist Toplantı;* ya da *Toplantı* adını alan aynı konulu ikinci tablosu gibi. Bu tablo ile ilgili olarak Parronchi,1968'de,şöyle yazıyordu: *"Bu tabloyu 1937'den beri, Rosai ile tanıştığından beri biliyorum. San Leonardo Sokağı'ndaki stüdyosuna*

İtalyan sanatçı Gianni Vagnetti'nin 1940 Bari Üçyıldabir Sergisi için hazırladığı bir panonun taslağı: "Faşist Arnavutluk."

, mutfağın bır köşesinde, yanın- Mussolıni ve D'Annunzıo'nun rşılaşması ve Duce'nin Portre- adlı tablolarla duruyordu. Bun- hıçbir zaman sergilenmedi el- ı.Stüdyosunu ziyaretegittiğimiz- ,bu üç tablo, benim ve arkadaş- ımıçin eğlence kaynağı oluyordu, sa onlardan hiç söz etmezdik Faşizmin gülünç ve trajik serüve- ni, Toplantı tablosunda resim yo- luyla silinmez bıçımde belirlenmiş- ti. Şefin, yüzü görünmeyen duru- şu, zorlamalı bır Romalı selamın- da yükselen kolu, siyah gömlekli- lerin sallanan ve gülünç topluluğu, masmavi bir gök, gencecık bir gök, çevremizde bulunduğumuz korku- tucu yüzlerın engelledıği gençliği- mizın göğü. Toplantı budur ve bu ıdı. Faşist Rosaı'nın, sergılendiğin- de, bır ıhtar almasına yol açacak olan 'gizlı' bir tablosu."

Oysa Rosaı, aynı konuyu ışledi- ğı ikinci tablosunu, *Mussolini'nın Portresi*'nı ve *Mussolini ıle D'An- nunzıo'nun Karşılaşması*'nı

Giuseppe Antonio Santagata'nın savaşta ölen Antonio Locatelli'nin anısına hazırladığı duvar resminden bir ayrıntı.



Heykelci Adolfo Wildt'in "Benito Mussolini'nin Portresi" (1923) adlı yapıtı.

Üstte, sağda, Övgücü anılarda faşist özlere ve konulara plastik bir biçim vermek için uğraşan sanatçılardan Arturo Martini'nin "Yıl XIV" adlı bir heykeli (1936).

1933'te Milano'da Üç Sanat Galerisi'nde sergiledi. Bu fırsatla, *Il Popolo d'Italia* gazetesi, *Faşist Toplantı*'yı kayıtsız şartsız övdü: *"Rosai sanki inanmış ve coşkun yoldaş tutkusunu dile getirmek istemiş; kesin olarak, rejimin letih ve başarılarından esinlenen en coşkun sanat örneklerinden biri."*

Kuşkusuz, Parronchi'nin bu yapıt üzerine yorumu, birçok yönden doğruydu; ama Mussolini'nin gazetesi, eski müdahaleci Rosai'yi, ılık savaşların yoldaşını kötüleyemezdi. Böylece, Rosai her ne kadar "Mussolini'nin destanı"nı kutlayan bir fresk siparişi almadıysa da adı, faşist ressamlar arasında sayılıyordu.

Il Selvaggio'nun Muhalefeti

Aynı şey, faşizme katılan birçok yüksek görevliyi, bürokratları, akademi üyelerini ve yapmacık sanatçıları küstahça yeren, ama ilke bakımından rejime bağlılığını belirten bir derginin, *Il Selvaggio* (Vahşi) dergisinin kurucusu Mino Maccari için de söz konusuydu. *Il Selvaggio*, her zaman, Hitler'in militarizmine ve ideolojisine karşı olduğunu açıklamıştı. Bunu anlamak için, derginin o dönemdeki sayılarına göz atmak yeterlidir. Maccari'nin sık sık saygısız, kaba saba ve saldırgan bir anlatımcılıktan esinlenen çizgilerle resimlediği, yergileri ünlüdür. Sözgelimi, *"Kahverengi gömlek/Ay'ın bir çeyreğinden başka şey değilmişsin/Dolunay zamanı şimdi/Artık tüymen gerek senin"* gibi.

Irk kavramları Almanya'dan İtalya'ya geçtiğinde bile, bu düşmanlık sürdürüldü. *Il Selvaggio*'nun kapağında bir bahçeyi sulamakta olan Hitler'i gösteren *La Razza* (Irk) adlı faşist derginin yönetmeni Telesio Interlandi'yi yeren sayısı da bu arada anılmaya değer.

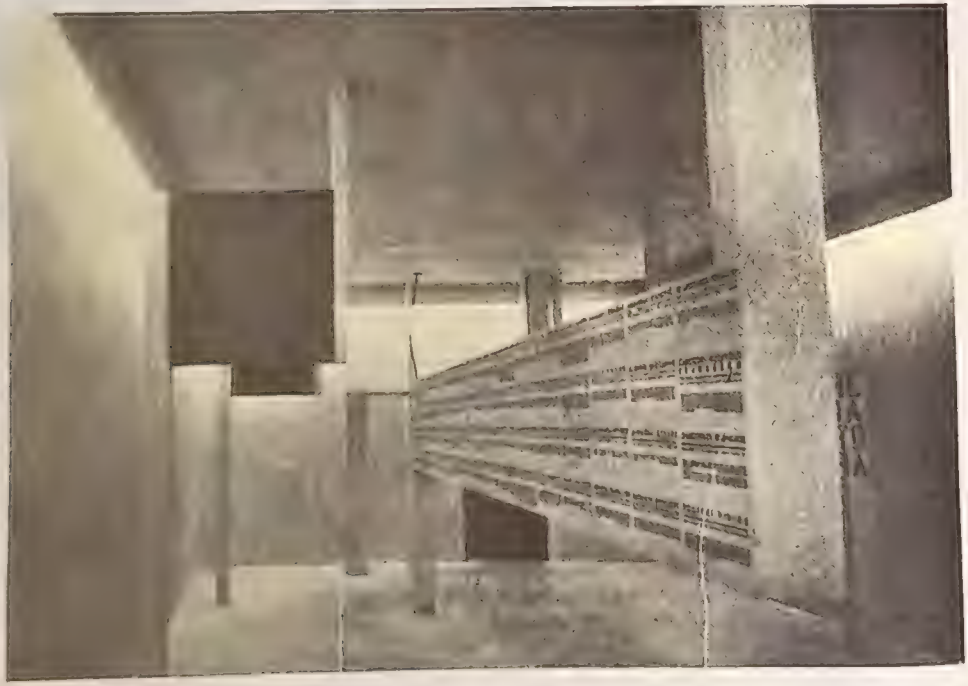
Demek ki, faşizm, başlangıçta, bir dizi anlaşmazlığın yarattığı kültür eylemsizliğinden ve sorunları çözme olanaksızlığından yakınan geniş bir sanatçı topluluğunu kapsadığından, sanat konusunda nazizm gibi kayıtsız şartsız bir siyaset uygulayamamıştır. Faşizmin sanatçılarla yürüttüğü bu garip ilişkilerin en tıpık örneği, Sironi'nin durumudur. Faşist anlaşmazlığına Sironi, Salo Cumhuriyeti dönemine kadar köklü biçimde bulaştı. Ama acı verici, çelişki dolu bir buluşma oldu bu; Sironi faşizme en etkili görüntülerinden bazılarını vermiş olan sanatçıydı; ama aslında yaptığı neydi?

Sironi, dönemin birçok sanatçısı gibi, ideolojik açıdan Nietzsche'nin etkisinde kalmıştı. Yüzyılın başlarında Nietzsche'nin ortaya attığı trajik bir duygu taşıyan *"Tanrı öldü"* özdeyişi, XIX. yy'ın burjuva değerlerinin sonunu ilan ettiğinde Sironi, esinine, karamsar, yazgıcı bir yeni-romantık hava vermişti. Gururlu bireycilliği, Zerdüşt'ün davranışlarını, beğenilerini ve yazgısını yakından anımsatıyordu:

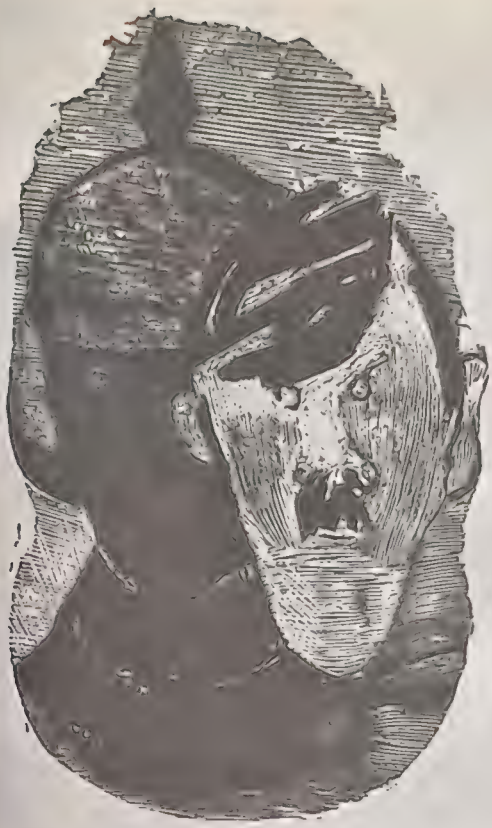
"Ve böylece, hiç acele etmeden birçok kentten ve birçok topluluk arasından geçen Zerdüşt, en uzun yoldan dağına ve mağarasına vardı. Ve işte, bilmeden, büyük kentin kapılarına varmıştı; ama orada, ağzından salyalar akıtan bir deli, kollarını açıp koşarak onu karşıladı ve yolundan geçti." Sironi'nin faşizm ile karşılaşması, bu yeni-romantık, tiyatro kokan ve abartmalı hava içinde oldu. Buna bir de, Wagner'e duyduğu derin sevgiyi eklemek gerekir. Dresden barikatlarında Bakunin'le arkadaşlık eden Wagner'in, anlamlı bir ad taşıyan *Sanat ve Devrim* kitabı, Cenova'da yayımlanmıştı. Bu kitabın Sironi'yi büyük ölçüde etkilediği sanılır. Wagner'e göre gerçek sanat devrimcidir; çünkü genel anlayışla açıkça çatışır; sanat *"zamanımızda yalnızca ayrı, halk bilincine karşıt kişilerin bilincinde var olmaktadır."* Sironi de, bunlara çok benzeyen terimler kullanıyordu: *"Sanat alışkanlık değil, barışseverlik de değil, sürekli bir çatışma, bir savaştır. Ruhların iç ve dış çatışmasıl.. Böylesine bir yaşam coşkusu, ister istemez başkaldırmalara ve hayal kırıklıklarına varır."*

Italya'da faşizmin konularına yeteneklerini teslim eden sanatçılardan Campigli'nin 1940'ta Padova Üniversitesi'nin girişine çizdiği duvar resmi; öndeki Titus Livius heykeli Arturo Martini'nindir.

İtalya'da faşizm dönemi mimarisi de, bir yanda anıt yapıtlara düşkünlük ile "romalı" retorik, öte yandaysa kendi özbiçiminden ayrılmadan faşizmi tanıtmaya çaba gösteren sanatçılarla temsil edilir. Resimde, Milano Üçyıldabir Sergisi'nde "Zafer Salonu" görülüyor; sağda Lucio Fontana'nın bir alçısı, "Göklerdeki Zafer" yer almaktadır.



Rho ve Radice'nin Como'da, Olmo villasında "İmparatorluk Zaferinin Kutlayıcı Sömürgeler Sergisi" için 1937'de düzenledikleri Altın Madalyalar Salonu.



Sironi Olayı

Sironi'nin yapıtları, kişiliğini bu tür düşüncelerden kazanır. Bu yüzden, balıkçıları, emekçileri, köylüleri övgücü olması gereken yapıtlarda bile, gizlerle, bilinmezlikle yüklü evrensel bir trajediden kurtulan devleri andırırlar. Esinini, cansız, bomboş, ezici sanayi kentlerini, bir çeşit dehşet duygusunu yönetir sanki. İlkel duygu, insanın anarşıst-gizemsel görünümü, yeni-romantizmin çağdaş uygarlığının yadsınması, böylece, onun faşizmin ideolojik ilkelerini benimsemesini bulandırır

Sironi'nin hiçbir yapıtı bu özelliklerden kurtulamaz. Sanatçı, tarihe katılma zorunluluğu duygusu ile çevresini saran yetersizliğin karanlık önsezgisi arasında bocalar. Bütün bunlar, yalnızca faşizmin siyasal cephesine bağlanmayan yapıtlarında değil, rejimin ona sipariş ettiği yapıtlarında da açıkça görülür: Faşist devrimin Roma'daki sergisine gönderdiği yapıt, Roma'daki Esnaf Dernekleri Sarayı'nın nakışlı camları, Roma Üniversitesi'nin duvar resimleri, gene Milano'da *Il Popolo d'Italia* gazetesinin eski merkezi olan Basın Sarayı'ndaki cephe kabartması gibi. Bu yapıtlar, Sironi'nin faşizmin sanatla ilgili buyrultuları ile kendi gerçek ve yaşam görüşünü kesinlikle bağdaştırmadığını açıkça kanıtlar. Aynı zamanda bunlar, faşizmin naziz me karşıt olarak, doğuşundaki özellikleri dolayı benimsemek zorunda olduğu uzlaşmaları da ortaya koyar

Böylece, yeteneği tartışma götürmeyen birçok sanatçı, kendi sanat anlayışlarının verilerinden hareket ederek, ister inançtan, ister fırsatçılıktan yapıtlarına faşist konuları aktarmayı denemişlerdir Sözgelimi Arturo Martini, *Minniti, XIII Yıl* ve *Yaralı Faşist* ile; Adolfo Wildt, Mussolini'nin portresiyle; Achille Funi, bir dizi duvar resmiyle; Campigli, *Anneler, Köylü Kadınlar, Emekçi Kadınlar* adlı duvar resmiyle; De Chirico, Beşinci Üçyıldabir Sergi'deki, *Italyan Kültürü* duvar resmiyle; Carra, faşist devrimin bir şehidi (!) için 1928'de yaptığı, günümüzde *Heykeller ve Modeller Arasında Kavga* adıyla bilinen *Şehit* tablosuyla. Bu liste çok daha uzatılabilir. Soyutçu çalışan sanatçılar bile, kendi görüşlerine uygun olarak, faşizmin görüntülemesine katılmaktan çekinmemiş ve akılcı mimarlarla işbirliği yapmışlardır: Como'daki İmparatorluk Sergisi için Altın Madalyalar Salonu'nu düzenleyen Rho ve Radice gibi. Ayrıca, soyut-akılcı bir geleneğin savunucuları ile en boş ve belagatçi klasik akımın taraftarları arasında birçok kez sert çatışmalar çıktığını eklemek gerekir

Görüldüğü gibi, yirmi yıllık faşist donemde, rejimin sanatla ilişkileri oldukça değişiktir. Aslında, bütün ıyı sanatçılar, faşist propagandanın değersizliğine ve bayağılığına karşı çıkmış ve kurtulmak için bir tür kurnazlık uygulamışlardı: Bütünüyle teslim olmadılar; ama birçok durumda, kişilıklerine uymayan, res-

Italyan Faşist Akademisi'ni yeren Mino Maccari'nin "Edebiyatın Onur Gösterisi" adlı bir deseni; bu yapıt da Il Selvaggio'da yayımlanmıştır.

Üstte, solda, Mino Maccari'nin, Il Selvaggio dergisinde yer alan "Kahverengi Gölgeler" adlı bu deseninde Hitler'in maskesi arkasından Prusya militarizminin tehdit edici gölgesinin çıktığı görülmektedir.

Carlo Levi'nin antifaşist tutumundan dolayı sürgün edildiği dönemde yaptığı "Dana Başı" İtalyan figüratif sanatlarına yeni bir anlam getirir. Dananın kanlı ve kesik başı, ülkede faşizmin sürdürdüğü zorbalığın alegorik bir anlatımıdır.

Rejimin istediği iyimserlikle bağdaşmayan derin ve kaderci bir yeni romantizmin örneğini veren sanatçılardan Sironi'nin "Kent Görünümü" adlı yapıtı.

Güney Amerika halklarının yüzyıllardan beri içinde yaşadıkları sefalet, sömürü ve baskı koşullarını birçok sanatçı başarıyla canlandırmıştır. Resimde Candido Portinari'nin "Gezginciler" adlı tahta üzerine yağlıboya tablosu (1944) görülüyor.

mı görevler kabul etmek zorunda kaldılar. Savaşın eşiğinde, Sironi dışında hıçbir değerli sanatçı, artık faşızme güvenmiyordu. Başlangıçta katılanların çoğu, artık faşızmden ayrılmışlardı. 1935'te "Yirminci yüzyıl"ın ikinci sanatçı kuşağı, ya da sonradan aldığı adla "antıfaşist kuşak" harekete geçmişti bile. Sanat, en iyi temsilcileri olan Manzu, Guttuso, Levi, Mefai, Birolli, Sassu ile, her çeşit belagatçiliğe ve rejimin övgüsüne kesinlikle cephe alan bir sanata dönüşüyordu

Üçüncü Dünya Ülkeleri Sanatında Devrimci Yapıtlar

Üçüncü Dünya ülkelerinin çok geniş alanını kapsayan figüratif üretimin bireşimini yapmak kolay değildir: Dağılmış olan "gereç" deneylerin değişikliği, sonuçların çokluğu, bu geniş ve karışık ürünlerin gerçekleştiği ve kişilik kazandığı alandaki mücadele ve savaş koşulları, en sınırlı bılançoyu bile güçleştirir. Bir yargıda bulunmak, sözgelimi edebiyatta gerçekten değerli yapıtların ortaya çıktığı Afrika kıtası söz konusu olunca, hemen hemen olanaksızlaşır. Aynı biçimde, hakkında bılgi edinilmesi güç olan bazı Asya ülkeleri (Vietnam dahıl) için, bir yargıya varmak olanakdışıdır. Bu yüzden , varılacak bıreşim, zorunlu bıçımde tek yanlı olacaktır

En kesin ve en zengin bilgiler, Güney Amerika ile ılgilidır. Meksika duvar resımlerinin etkisi, derin halkçı kökenleriyle, Güney Ameri-

Candido Portinari'nin "Kahve" adlı yapıtı (1935).

Sağda, Şilili sanatçı Jose Venturelli'nin "Unutulmayacak" adlı taşbasması, başkaldırma duygusunu, gerçekçi bir anlatımla dile getirir.

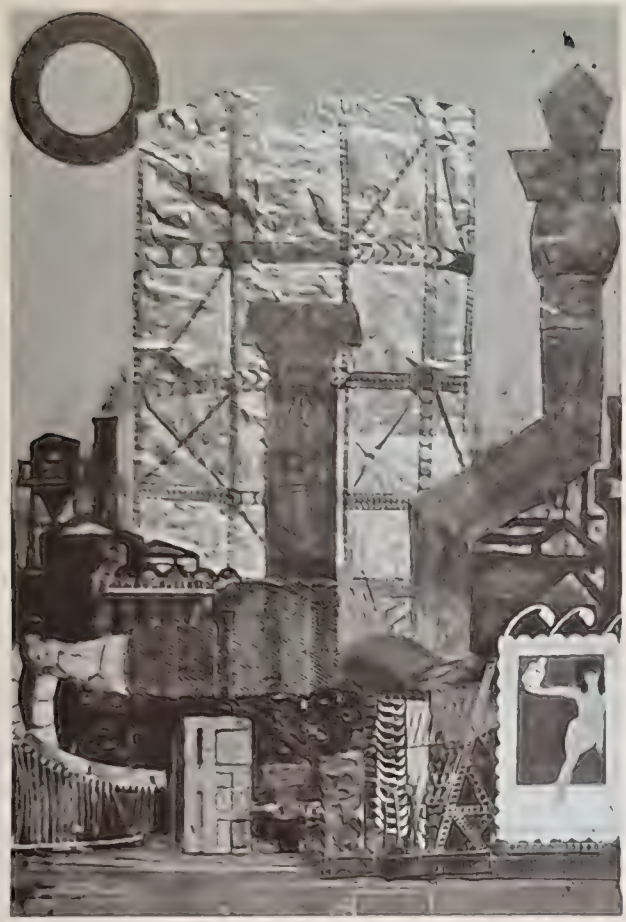
ka ülkelerinin "öncü" sanat kültüründe etkisini göstermişti. Orozco Rivera ve Siqueiros'un çizgisini izleyen bir sanat, esinlerinin kaynağını toplumsal ilişkilerde bulan bir dizi sanatçının çalışmalarıyla, gelişmeyi sürdürmüştür

Bu sanatçılardan biri, kuşkusuz Candido Portinari'dır. Bir İtalyan göçmen ailesinin oğlu olan Portinari, gerçek anlamda çalışmalarına 1930'dan sonra başladı ve kısa süre içinde geniş kompozisyonlara yöneldi. Ünü, doğum yeri olan Brezilya'dan A B D 'ne sıçradı ve sanatçı orada, 1942-1957 yılları arasında, en güçlü ve etkileyici duvar resimlerini yaptı. Ayrıca Brezilya'da da aynı türden önemli yapıtlar ortaya koydu

Portinari'nin Köylüleri

Portinari'nin dolaylı ya da dolaysız olarak ele aldığı konular, temel olarak Brezilya'nın köy dünyasın

Jose Clemente Orozco'nun "Zapata" adlı bu tablosu, yoksul köylülerin umutla çevresinde toplandıkları bir devrim önderinin portresini verir.



A. Berni'nin "Juanito Laguna" dizisinden bir kolaj. 1958'de başlanılan bu yapıt 1962 Venedik İkiyıldabir Sergisi'nde sergilenmiştir.

la ilgilidir: Sefalet; doğal afetlerin ve işverenlerin sömürüsü altında ezilen toplulukların acıklı yazgısı, vb.; çelimsiz, üstü başı yırtık, sabit ve soru dolu bakışlarla önlerine bakan çocuklar; yüzleri kırışıklıklarla, yara izleriyle dolu, elleri düğüm düğüm, kalın kemikli ırgatlar; kocaman, biçimsiz ayaklarıyla toprakta dikilen zenciler ve melezler; yitirdikleri çocuklarının ardından ağlayan analar; tarlalarda çalışan ya da tören alaylarında sıralanmış erkekler ve kadınlar... Portinari'nin duvar resimlerinde ve tablolarında sürekli olarak görünen kişiler bunlardır.

Portinari, biçim açısından sanatsal anlatımcılığın kesin eylemini belirten, kübizm sonrası bir deformasyona yol açan, görüntünün plastik tanımlamasını daha güvenli ve kesin biçimde açıklayan tarzlar yaratmıştır. Bundan, vurgulu, içli bir anlatıma, sarı ve kırmızılara önem veren birleştirici bir lirik işleve sahip tuhaf bir üslup doğmuştur.

Özellikle son savaş yıllarında Portinari, biçimi ile vurucu, coşturucu anlatımcı eğretilemelere varmıştı. Portinari'nin bakış açısının gerek siyasal, gerekse figüratif açıdan, her zaman bağdaşık olmadığı söylenebilir. Ama, en iyi yapıtlarında, baskının değil de özgürlük tarihinin kapılarını zorlayan bir Amerika'nın sancısının her zaman yaşandığına kuşku yoktur.

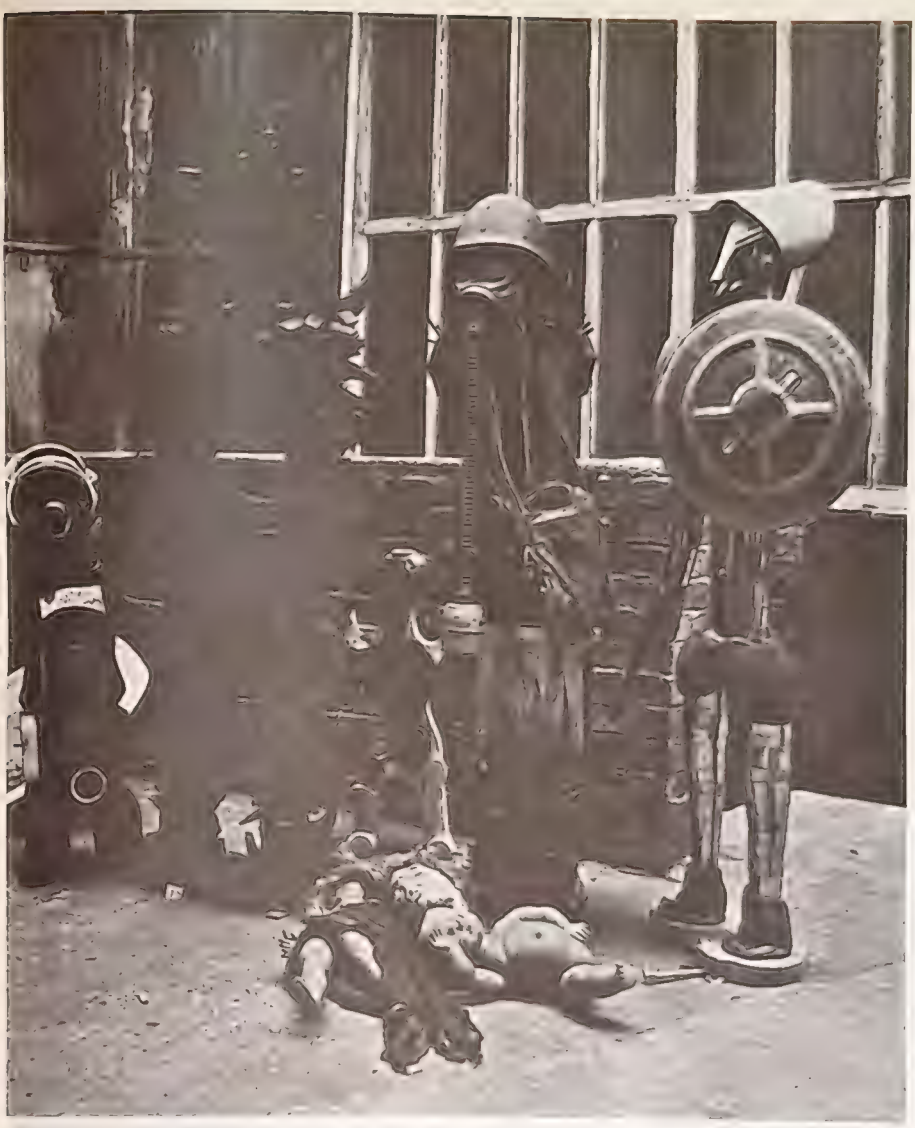
Portinari gibi bir İtalyan göçmeninin oğlu olan Arjantinli Antonio Berni'nin yaşamöyküsü, her ne kadar konu bakımından birçok yönden benzerlikler gösteriyorsa da, kültürel ve siyasal açıdan Portinari'ninkinden çok daha karmaşıktır. 1925'e kadar Berni, Avrupa'daki öncü akımlarla dolaysız bir ilişki kurdu. Paris'te, gerçeküstücülerle tanıştı, özellikle Aragon ve Henri Lefebvre ile dost oldu; Lefebvre'den Marx'çı kuramı ve İşçi hareketinin tarihini öğrendi. Bu arada öğrencilerin siyasal mücadelelerine ve ülkelerindeki emperyalizme karşı bir eylem çizgisi arayan Asyalı, Afrikalı ve Güney Amerikalı gençlerin toplantılarına katıldı.

Berni'nin Arayışı

Bu deneylerin içinde Berni, doğrudan doğruya gerçeküstücü şiirden etkilenen bir dizi yapıt tamamladı: Fotomontajlar, kolajlar ve tablolar... 1932'de, ülkesine dönüşünden bir yıl sonra, Buenos Aires'te bu tür yapıtlarla kendini tanıttı. Bu arada ortam değişmiş, iktisadi bunalım patlak vermiş, bir hükümet darbesi durumu sertleştirip, Arjantin'in siyasal görüntüsünü değiştirmişti. Günden güne şiddetlenen grevlerle ve sınıfsal çatışmalar doğuran sert bir toplumsal gerçekle karşılaşan Berni, değişik bir seçim yapmak zorunda kaldı ve gerçeküstücülükten gerçekçiliğe geçti.

Genç sanatçılarla birleşerek, sendikalar, fabrikalar, emekçi gösterileri için geniş tablolar gerçekleştiren bir akımın kurucusu oldu. Bu dönemde *İşsizler*, *Chacareros'lar* ve *Gösteri* adlı yapıtlarını tamamladı. Gene aynı dönemde (1935'te), Buenos Aires'te Siqueiros ile ortaklaşa bir çalışmaya girdi. İki sanatçının amaçları birdi, ama Berni'nin tek toplumsal sanat olanağı sayılan duvar resimleri konusundaki görüşü değişikti. Berni'nin akıl yürütme biçimi yalındı. Meksika'da devrim, duvarları ressamlara vermiştir. Arjantin'deki durumsa bu tür ayrıcalıklar sunmamaktaydı; bu nedenle de Meksika'daki "duvar resimciliği" deneyini Arjantin'e aktarmak yanlış bir atılımdı. Bu yüzden, resimler duvarlarda değil, bunları taşımaya ve değişik yerlerde kullanmaya fırsat verecek destekler üzerinde çizelecekti.

Berni, eski gerçeküstücü kökenleri de unutmadı ve savaştan sonra "kolajlara" yapıştırma ve "asamblaj"lara (birleştirme) döndü. Ama nasıl bir dönüştü bu? Kuşkusuz, önceki mücadelesinin çıkış noktalarını yadsımadı. Toplumsal ve siyasal bildiri kaygısından kopmadı; ama bunu yeni bir anlatım arayışında ortaya koydu. 1958'de *Juanito Laguna* ve *Ramona Montiel* dizileri üzerine çalışmalarına başladı. Her iki dizi de birer öyküyü anlatır: Juanito, bir emekçi ailesinin çocuğudur, Ramona



Güney Amerika halklarının çetin koşullarını daha serbest ve güncel bir plastik anlayışla işleyen Antonio Berni'nin "Suçsuzların Kıyımı" adlı alegorik bir kompozisyonu (1971).

ise fahişe olan bir halk kızıdır. Berni, bu iki konu aracılığıyla, acındırmaya kaymadan, içtenlikli, halkçı bir güçle, gülünçten drama, güldürüden trajediye varan ve bunlar arasında özgürce hareket eden hayalgücünden yararlanarak halkın yoksulluğunu anlatır. Berni'nin sanatsal arayışında, özellikle Juanito'nun öyküsü, kesin bir önem taşır. Berni, bu öyküden yararlanarak, Buenos Aires gibi bir kentin bozulmasını, gecekondularda yaşamaya zorlanan halkın güvensiz durumunu, hızlı ama sağduyuya dayanmayan bir sanayileşmenin çarkına kapılmış proleterlerin kararsız yaşantısını anlatmıştır.

Daha önceki sonuçlarla karşılaştırıldığında, Berni'nin öyküsü köklü bir yenilik gösterir. Berni, gerçekçi öyküyü, asamblaj tekniğiyle birleştirip her iki türü yeniler. Büyük kompozisyonlarını gerçekleştirmek için, sanayi yapımının artıklarını, gecekondularda kullanılan gereçleri (teneke, katranlı bezler, ambalaj parçaları, plastik, konfeksiyon sandıkları,vb.) değerlendirir. 1962 Venedik İkiyıldabir Sergisi'nde bazı örnekleri görülen bu kompozisyonlarda, çeşitli etkiler birleştirilmiştir: "Öncü" akımların beğenisi sömürgeci bir barok biçimin kalıntılarıyla karışır; gerçekçi gelenek, folklor ile birleşir ve öykünün anlamı vurucu bir gerçekçilikle fışkırır.

Berni, primitivizm ve "pop" çalışmaları gibi başka etmenlerden de yararlanıp bunları özümleyerek, kendini yaratıcı coşkunluğuna bırakarak, bu yolda cesaretle ilerlemiştir. Çaresiz insanlara yönelen silahlı zorbalığı, bağımsızlıklarını

Şilili ressam Matta'nın "Aşk İçin Ölmek, Che Guevara" adlı yapıtı (1967).

Peru'daki Cuzco Üniversitesi'nde yer alan ve Che Guevara'yı konu alan bir afiş.

isteyen topluluklara karşı girişilen baskıyı konu alan *Suçsuzların Kıyımı* adlı yapıtı, sanatçının son çalışmalarının özünü kusursuzca açıklar. Berni bu döneminde, sınır tanımadan her nesneyi kullanmakta, ama gerçeküstücülüğün eski geleneğinden kopan *"objet trouvé"* (bulunan nesne), anlamlı bir anlatımın içine girmekte, sayıklamalardan kurtulmuş bir bütünlüğün içine yerleşmektedir.

Taraf Tutan Bir Ressam

Burada Berni'den fazla söz etmedeki amaç, şu noktayı açıklamakta yararlı olmasındandır: Güney Amerikalı ilerici ve devrimci sanatçılar, siyasal tutumlarından vazgeçmeksizin, son yıllarda sanat akımlarının ortaya attıkları plastik buluşları kendilerine göre kullanmışlardır ve kullanmaktadırlar; gene Arjantinli bir sanatçı olan, Carlos Alonso'nun yapıtları da buna tanıklık eder.

Berni'den sonraki kuşaktan olan Alonso, çeşitli bakımlardan ondan farklıdır. Daha iyi bir eğitim görmüştür; folklor öğelerini kullanmaktan kaçınmış, ama mizacı, inançları ve resimlerinin özü, Berni gibi Latin Amerika'nın düşmanlarına karşı yönelmiştir. Başlangıçta, edebi yapıtları resimleyerek sanat dünyasına atılan sanatçı birkaç yıl içinde Arjantin'in ulusal destanı olan *Martin Fierro*'yu, *Don Kişot*'u, *Romancero Criollo*'yu ve *İlahi Komedya*'yı resimledi. Ama genel olarak, bu yapıtlar sanatçının çağına tanıklık etmesi için birer bahane oldular. Sözgelimi *İlahi Komedya* için resimlerinde, Ortaçağ'ın işkencelerini değil, çağdaş dramları, yolsuzluklarını, günümüz insanının kurbanı olduğu cinayetleri, işkenceleri çizdi. Böylece Dante'nin *Cehennem*'i, toplama kamplarının dehşetini, kitle toplumunun binbir çeşit yabancılaşmalarını, Üçüncü Dünya'daki kıyımları kapsar. Ama kuşkusuz, Alonso güncel konuları, Güney Amerika'nın durumunu, yalnızca dolaylı bir biçimde çizmez. Yetenekli bir ressam olduğundan, içe işleyici bir ustalıkla, her çeşit biçim deneylerinden yararlanarak, bu deneyleri şaşmaz bir kavrayışla kendi gereksinimlerine aktararak, kıtasının acımasız

gerçeğini, yoksulluk ve zenginlik arasındaki derin karşıtlıkları, çarpıcı bir kesinlikle ortaya koyar.

Matta'nın Siyasal Gerçeküstücülüğü

"Öncü" anlatımı (sözgelimi gerçeküstücülüğü) olağanüstü biçimde kullanmasını bilen ve devrimin hizmetine sunan bir sanatçıdan söz edilecekse, Sebastian Matta üstünde durmak gerekir. Şilili olan Matta, gerçeküstücülüğün ikinci kuşağındandır. 1936'da, İspanyol İç Savaşı yıllarında Avrupa'ya giden sanatçı, vatanından ilk kez ayrılmasının nedenlerini, daha sonraları şöyle açıklamıştır: *"Doğduğum yerde sömürücünün dili konuşuluyor. Şili'deki çeşitli sömürgecilik hareketleriyle işbirliği yapmamı amaçlayan bir eğitim gördüm ve baskıyı uygulamak için yetiştirildiğimi sezdim. Bu tür bir despot geleceğinden kaçabilmek için sürgünü seçtim. Paris'te bir sürgün gibi yaşadım. Orada içimde yeni bir bilinç doğdu. Aşağılanma ve başkaldırma duygularının içinden emekçilerin gereksinmeleri kök salmaya başladı ve kendimi gerçekleştirebilmek için sanatı kullandım."*

Gerçeküstücülüğün kuramcısı Fransız şairi André Breton'unkinin tersine Matta'nın resim anlayışı bu yönde gelişir. Savaş sonrası yıllarında Breton, kuramlarında gerçeküstücülüğün gizemli bir eylemini öneriyordu. Matta ise, coşturucu bir iletişimin biçimlerini, her insanın katılması gereken dünyasal bir özgürlüğün değerlerini bulma sancısını duyduğundan, yaygın bir eylem önermekte kararlıydı. Bu yüzden 1949'da A.B.D'nden döndükten sonra Paris'e yerleşmektense Roma'yı yeğledi. İtalya'da halk eylemi güçlü biçimde yayılmış ve direnme hareketinden doğan bu eylem içinde gerçekçilik, ağırlığını koymuştu. Matta, biçim konusundaki eğilimleri değişik olduğu halde, gerçekçiliğin yaptığı gibi sanatı halkın çıkarıyla daha geniş ve belirli biçimde bağdaştırmanın önemini hissetti. Gerçeküstücülüğün biçim deneylerinin içinde kalmakla birlikte, kendi anlatım arayışını bu yönde sürdürdü.

Matta'nın Üçüncü Dünya ile bağları, önemli biçimde yoğunlaştı ve sanatçı sürekli olarak Şili'ye, Peru'ya, Venezuela'ya, Küba'ya yolculuk yaptı. Aynı biçimde, yapıtlarında sürekli olarak emperyalist baskının ve özgürlük mücadelelerinin konularını işledi. 1962'de, Cezayirli bir partizan kadının şehit düşmesini canlandıran *Cemile Olayı* adlı tablosunu yaptı(bir yıl önce ise Şili'de, Santiago Üniversitesi için büyük bir duvar kompozisyonu hazırlamıştı). Siyasal tabloları da sürekli biçimde çoğaldı: Casusluk suçu ile Amerikan mahkemesi tarafından ölüme mahkûm edilen Rosenberg'ler için, Castro'nun Küba'sı için, Allende'nin Şili'si için yapılmış tablolardı bunlar.

Matta, anlamlı morfolojisini bırakmaksızın, özgürlükçü bir coşkunun düşünce ve duygusunu görsel açıdan belirten, olağanüstü bir hayalgücü ile dolu görüntüler yaratmasını bildi. Sanatının anlamını ve amacını, kendisi iyice açıklamış, 1967'de yapılan bir röportajda şunları söylemişti: *"Devrimcinin görevi şiirin karşısında uyanık olmak, devrimi kendi iç yaşamında gerçekleştirmektir. Yeterince çok sayıda insan yaşamlarını değiştirmek gereksinimini duyduklarında, ortaklaşa gösterilerin yeni biçimlenecektir. Tiyatroda olduğu gibi yapmak gerekir: Her tablo için rolleri dört ya da beş ressam arasında dağıtmak... Böylece birçok tablo yapılabilir. Ressamlar neyi göstereceklerini, çizilecek şeyin önemini kararlaştırmak için toplanırlar ve bir karara varıldıktan sonra, her birinin teknikleri ve yetenekleri kullanılarak kararlaştırılan şeye plastik bir biçim verilir. Sonra bu tablo ve çalışmalarla bir müzede güzel bir sergi kurulur. Bunu Küba'da yaptım. Herkesin karar verdiği bir resmi seçtik. Adı 'Özgürlük Bir Heykel'e Dönüşmesin Diye' idi. Kolayca yapılacak bir şey bu. Sa-*

Sebastian Matta "Ölümden Yaşama Geçiş" adlı bu tablosunda Şili'deki askeri rejimi eleştiren bir tavır almıştır.

A.B.D'nde de bazı kentlerin kenar mahallelerinde gelişen bir duvar resmi hareketi doğmuştur. Bunların en ilgi çekicileri zengin mahallelerindekilerdir. Resimde, Boston'da, Dana Chandler'ın, zencilerin kurtuluş umutlarını dile getiren bir duvar resmi görülüyor.

Şili'de "Ramona Parra Tugayları"nın ürünü olan bir duvar resmi.

natçılar hazırdır. (...) Yalnızca konuları bulmak gerekiyor. Sözgelimi bu dönemde ben, Lorca'nın bir sözünü canlandıracak bir tablo üzerinde çalışıyorum. Lorca, İspanyol polisi konulu çok etkili bir şey söylemiştir: 'Kafatasları taştandı.' Vietnam'daki Amerikalılar konusunda başka bir tablo yaptım: 'Nazi giysileriyle Aziz Mikail.' Burada canavar, Aziz Mikail'dir elbet; çünkü öldüren kendisidir. Bu tür çok açık konular, insanların anlaşmalarını sağlar."

"Ramona Parra Tugayları"

Matta'nın bu konuşmasında öngördüğü ve önerdiği şey, değişik biçim ve anlayışla, Şili'nin "Ramona Parra Tugayları" tarafından gerçekleştirilmiştir. Ramona Parra, 1946'da bir gösteri sırasında jandarmalar tarafından öldürülen Şilili bir kadın ressamdı. Bu "Tugaylar"ın demokratik güçlerin propaganda kampanyasına getirdikleri özgün katkı, son derece önemli bir olaydır

Tugaylar'ın deneyi, *action painting* (eylem resmi) değil de, "eylem olarak resim" diye özetlenebilir Hükümet darbesinden önce bu tugaylara katılan genç sanatçılar, genç emekçilerin ve öğrencilerin yardımıyla, gerçekten alışılmamış bir çalışmaya giriştiler. Meksika'daki duvar resmi, onlar için oldukça yakın ve inandırıcı bir örnekti, kuşkusuz. Ama resmin klasik deyimleri içinde sürdürülen bir örnek-

ti: Orozco, Rivera ve Siqueiros, Meksika Devrimi'nin geniş destanını biçim, zaman ve mekân içinde, belirli çalışma koşullarıyla canlandırmışlardı. Bütün ülkede sayıları yüz yirmiyi aşan ekiplerden oluşan "Ramona Parra Tugayları" nın görevleri ise, çok değişikti. "Eylem resmi" olarak nitelendirilen bu çalışma "müdahale resmi", "uyarı resmi", "olağanüstü durum resmi" diye de adlandırılabilir. Bu tugayların genç sanatçıları, kilometrelerce duvar resimlediler: Fabrikaların, kenar semtlerin, evlerin, köylerin, hatta Santiago'nun merkezindeki evlerin duvarlarını.

Tugaylar, Şili Komünist Partisi'nin sloganlarını resimlediler. *Unidad Popular*'ın (Halk Birliği'nin) siyasal çizgisini renklerle açıkladılar. Ve resimlerini çizerken, sık sık faşistlerin saldırılarına karşı kendilerini savunmak zorunda kaldılar. Ama, sonuçta, sosyalizmin simgeleri, demokratik sloganlar duvarlarda beliriyor, emperyalizmi suçlayan ve Allende hükümetini destekleyen çizgilerle birleşiyordu.

Ateşli toplantılarda tartışılan, birkaç saat içinde tutku ile, ilkel olanaklarla düzensiz, girintili çıkıntılı duvarlarda çizilen bu duvar resimleri incelendiğinde, plastik açıdan ne kadar karışık oldukları hemen göze çarpar. Picasso ve Léger'nin, Siqueiros ve Orozco'nun buluştukları, öncü akımların sonuçlarının folklorün buluşları ile karıştığı bu melez üsluplu görüntülerin gerçek özü birçok eleştirmen tarafından anlaşılamamıştır.

Birçok duvar resminde beliren siyasal tutku, akıl ve yetenek, bu yapıtlara özel bir dikkatle incelenmesi gereken bir özellik kazandırdı. Yeni bir duyguyla yapılan bu çalışmalar, Mayakovski'nin iç savaş cephesinden gelen haberlerin temposuna uyarak hızlı ve yalın bir biçimde gerçekleştirdiği yaratıları anımsatırlar. Demokratik kültür için temel hedef, görsel olanakları, sorunlara karşı bilinçli bir sanatsal kavrayışla kullanmak ve onu kitle haberleşme araçlarının sıradanlığından kurtarmaktır. Ramona Parra Tugayları'nın gençleri, bunu yapmayı denemiş ve başarmışlardır.

Ramona Parra Tugayları'nın, siyasal çatışmaların ateşi içinde gerçekleştirilen bu deneylerinin bütününde, özgül düzeyde bir şey daha vardır. Siyasal bildiriyi çağdaş resmin olanakları ile açıklama çabaları, zaman zaman çok yüklü, zaman zaman çelişkili, ama gücü tartışma götürmeyen bir anlatım

A.B.D'nde, Emory Douglas'ın, "Kara Panter" örgütünün temsilcilerinden Stokely Carmichael'ı konu alan bir afişi.

"Ramona Parra Tugayları"nın gerçekleştirdiği bir başka duvar resmi.

Küba'nın, İkinci gerçeküstücü kuşağından sanatçı Wifredo Lam'ın "Orman" adlı yapıtı (1942-1943).

tohumunu kapsar. Belki, buradan hareket ederek, beylik düşüncelerinden arınmış çok daha geniş bir plastik diyaloga varmak, varabilmek olanağı bulunacaktı. Ama faşistlerin zorbalığı, Ramona Parra Tugayları'nın deneyini yarıda kesti. Deney, daha ileri götürülmeyi bekleyen, başka ülkelerde benzer girişimlere yol açan, ilerde daha da açacak olan, bir örnek olarak kaldı.

Zenci Ghetto'ların Duvar Resimleri

Ramona Parra Tugayları'na yakın siyasal-kültürel bir olay da, A.B.D'nde doğan ve gelişen bir duvar resimciliği eylemidir. Buradaki olay, Şili'deki durumdan onu ayıran bazı eğilimlerden dolayı, oldukça değişik bir karmaşıklık ve görünüşle ortaya çıkar. Bunun, birçok durumdan bağımsız bir olay olmadığını da belirtmek gerekir. Günümüzde Boston, Chicago, New York, Los Angeles, San Francisco gibi kentlerin kenar semtlerindeki duvarlarda görülen duvar resimlerinin büyük bir bölümü, resmi kurumlar, çeşitli kentlerin kültür merkezleri tarafından, okullar, eğlence alanları ve parklar için sipariş edilmiş yapıtlardır. Aralarında örgütlenen sanatçı ekiplerinin yaptıkları bu duvar resimlerinin özü, genellikle dolaylı biçimde eğiticidir Bir başka deyişle, beğeninin ve ıyı duyguların eğitici işlevini aşmaz Bazen, azınlıkların yaşadığı bölgelerde, İtalyan ya da Çinli semtlerinde duvar resimlerinin anlamı ulusal-ırksal değerlere bağlı kalır Sözgelimi Boston'un İtalyan Mahallesi'ndeki bir duvarda, Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı ve Aziz Francesco'nun resmi görülür Yalnızca, zenci toplulukların yaşa-

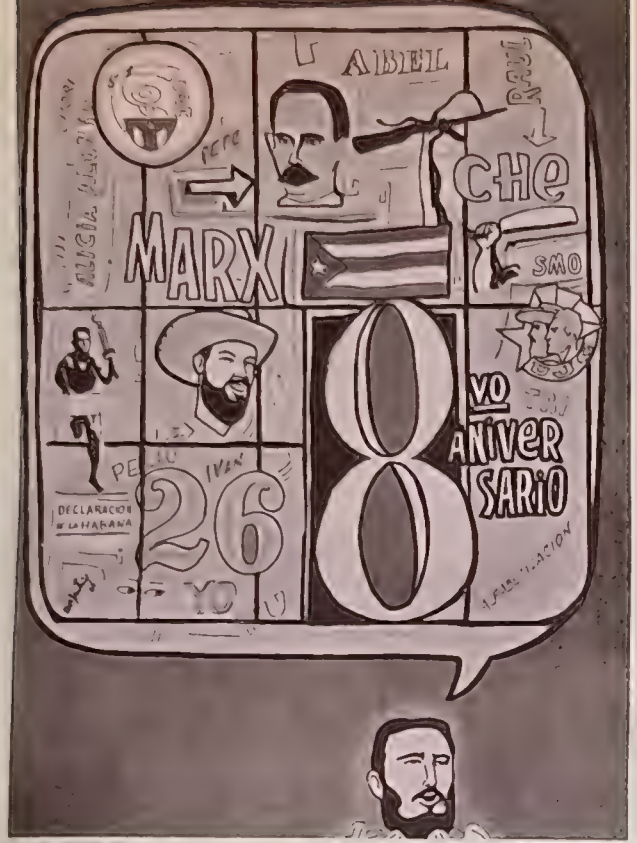
Sharon Dunn'ın, A.B.D. toplumu ve Afrikalı-Amerikan topluluğu içindeki zenci kadının sorununu işleyen ve Boston'da Columbus Avenue'de bir duvarı süsleyen resmi.

dığı yerlerdeki duvar resimleri, anayurt özlemini ve eğitici özellikleri yansıtmaktan ayrılarak, siyasal katılma ve bilinçlenme duygularını dile getirir

Zaten, bu yeni Amerikan akımı, başlangıçta, zenci sanatçılardan oluşan bir ekip tarafından tanıtılmıştı. Olay 1967'de, Chicago'nun güney bölgesinde gerçekleşti. Akımın kurucusu sayılan Bill Walker, çevresine yirmi kadar zenci ressam toplayarak çalışmalarına başladı. Walker'ın açıklamalarına göre, duvar resimlerinin *"onur, saygı ve gurur adına halka, halk için sanatı getirmeleri"* gerekliydi. Bununla birlikte, Walker'ın önde gelen temsilcilerinden olduğu *"Chicago Mural Movement Group"*un durumu pek ilerici değildir Bostonlu bazı zenci sanatçıların durumları çok daha ilerici ve radikaldir. Bostonlu zenci sanatçı Gary Rickson sorunu açıkça ortaya koymuştur: *"Siyasetle uğraşmazsak gerçeğin içine yerleşmeyiz."* Rickson'ın duvar resimleri, görüntü yoluyla siyasal bildiriyi ulaştırmak eğiliminin en belirgin örnekleridir

Boston'da yapılan bu duvar resimlerinin biri, 1960'lardaki zenci direnmesini canlandırır. Sağda, elinde bir molotof kokteyli tutan ve bunu atmaya hazırlanan H. Rap Brown görülür; soldaysa, bir dizi kara el, zincire vurulan bir zenci topluluğuna doğru, kurtulmaları için gerekli gücü onlara ulaştırır gibi, ışınlar gönderir

Sharon Dunn'ın bir duvar resmiyse, Amerikan toplumu ve Afrikalı-Amerikan topluluğu içinde zenci kadının sorununu ele alır; kollarında çocukları ile yorgunluktan ve acıdan belleri bükülmüş bir grup gebe zenci kadın. . Bunlar kızıl bir fon üzerine çizilmişlerdir;



Kübalı ressam Raul Martinez'in, grafik sanatlara ayrılmış "Devrim ve Kültür" dergisinin özel sayısından alınan grafik deseni.

üstlerinde, karanlık bir fonda, Afrika'dan gelen ataları belirtilmiştir; resmin alt kısmında, açık ve dimdik bakışlarla bakan bir dizi göz sıralanır.

"Kara Panterler"in Resimleri

Bu ve buna benzer duvar resimleri, Boston'un "ghetto"yu (Roxbury) ve South End'i kapsayan kesiminde yapılmıştır. Bu resimlerin, akımın ideolojik açıdan en belirgin, görüntü açısından da en taşkın örnekleri olmadıkları bir gerçektir. Mücadelelerini en uç hedeflere ulaştıran eylemlere katılan zenci sanatçıların niyetlerini ve programlarını açıklayabilmek için A.B.D. Kara Panterleri Kültür Bakanı, ressam Emory Douglas'ın Chicago'da Malcolm X Koleji'nde yapılan Devrimci Sanatçıların Birinci Toplantısı'ndaki konuşmasının bir bölümünü aktarmak yeterlidir. Metin, Temmuz 1970 tarihli *Black Panther* (Kara Panter) dergisinde yayınlanmıştır: *"Gerçeklerden hareket edelim. Nedir bugünün gerçekleri? Bugünün gerçekleri şunlardır: Zenci topluluğu, zenciler, hâlâ sömürge durumunda. Biz sömürülüyoruz. Vahşi saldırılara hedef tutuluyoruz, cinayetlere kurban gidiyoruz. Demek ki biz buradan hareket etmeliyiz. Biz, yaratıcı görünen şeyden değil, durumlardan ve koşullardan hareket edebiliriz. Ve bu durum ve koşullardan hareket ettiğimizde, bunları bir resim biçimine sokalım; herkesin kendini tanıyacağı bir biçim olsun bu; çürümüş koşullara karşı nasıl mücadele edildiğini gösterelim. (...) Her attığımız fırça ile faşist domuzlara saldırmalıyız. Bugün saldırı, yarın fırçalarımızı terk etmekle olmaz bu; her gün sürdürmeliyiz bunu. (...) Karşımızda neyin durduğunu anlamalıyız; ve karşımızda neyin durduğunu anladığımızda, özgürlüğümüzü ilgilendirmeyen resimler çizmeyeceğiz artık. (...) Siz durup, 'Bir başyapıt yarattım' diyebilirsiniz. Ve insanlar sizi domates yağmuruna tutabilir; çünkü halkın dışında kalan bir başyapıt olamaz; çünkü başyapıtı yaratan halktır ve siz yalnızca halkın başyapıtını yorumluyorsunuz. Bu anda, başyapıt kurtuluştur. Demek ki, çalışmanızda, devrimci sanatta, kurtuluşu yorumlamalısınız."* Emory Douglas bu sözlerine uygun bir çizgide resim yapmıştır. *Black Panther* (Kara Panter) dergisi için çizdiği resimler, kapaklar, başka bir büyük zenci sanatçının, David Mosley'nin resimleri gibi güçlü bir iletişim niteliği taşır.

Bu arada, Charles White gibi bir ressamı da unutmamak gerekir. White, Roosevelt dönemi gerçekçiliğine bağlı kalan bir zenci sanatçıdır. Resimlerini yalın ve geniş bir biçimde kurar; ezilen halkının sorunlarını başkaldırma öfkesinin etkisi altında kalmış birçok başka sanatçının ötesinde, çok daha geniş ve anlayışlı bir siyasal görünümle çizer. Mücadelenin nedenlerine kesinlikle inanır ve bu inancı, şatafatlı denebilecek bir güçle, şaşmaz bir perspektif içinde biçimlenir.

Küba'da Sanat

Gerçekte, Küba'daki sanat ürünleri sanıldığı kadar verimli değildir: Çok iyi yergici grafikçiler ve yetenekli afiş yaratıcılarının bulunduğu bu ülkede, bizi ilgilendiren açıdan resmin ve heykelciliğinin görünümü pek önemli değildir. Küba'nın etnik ve tarihsel kökenlerine inen en canlı ve derin görüntülerden bazılarını Wifredo Lam çizmiştir. Lam, Paris'te bulunmasına ve gerçeküstücülerle arkadaşlığına karşın, tarihini de, bu tarihe bağlı sorunları da unutmamıştır. Lam'ın tabloları özellikle 1945'ten önce yaptıkları, Küba konusuna eğildiklerinde halkın acısını, kaygısını ve umutsuzluğunu ortaya koyar; ya da dikenlerin, mızrak biçiminde yaprakların arkasında gizlenen, halk ruhunun ilkel değerlerini koruyan atalardan kalma varlıklarla, yerli cinlerle dolup taşan ormanların karışık ve gizemli derinliğini açıklar. Lam'ın "Karayip Horozu"nu çizmekteki ısrarı, doğduğu adanın devrimci tercihine karşı duyduğu coşkunun en belirgin örneğidir.

Lam gibi XX. yy'ın ikinci kuşağından olan birçok sanatçı (sözgelimi René Portocarrero), daha çok folklor alanına eğildi, bu çalışmalarını tartışılmaz bir yetenekle değerlendirdi. Sonraki kuşakta, devrim konularını açıkça ele alan ilk sanatçılar ortaya çıktı. Bunlar arasında, son zamanlarda birçok Kübalı ressam gibi reklam şirketlerinde yetişen Raul Martinez önemli yer tutmaktadır.

Çok değişik alanlarda çalışan Martinez, ressamlık, fotoğrafçılık, öğretmenlik ve dekorculuk yaptı. Sanatçı, soyut anlatımcılığın ve Rauschenberg ile Pop Art arasın-

da gidip gelen bir arayışın deneyinden geçtikten sonra, figüratif görüntüyü kavramış, sonradan kurnaz bir anlayışla aynı görüntüyü yineleyen ve halka yakın dinsel konuları çağrıştıran bir dizi yapıt gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarında Martinez, bir özetleme işlemine girerken, Amerikan "öncü" akımlarının en son plastik araştırmalarına yeni bir ruhu, yeni Küba'nın ruhunu eklemiştir. Bağımsızlık mücadelelerinin düşünürü Jüsé Marti'nin, Fidel Castro'nun, Che Guevara'nın, Juan Almeida'nın ve çağdaş Küba tarihinin başka kahramanlarının portreleri de, Küba'nın sanat kültüründeki yerlerini almışlardır.

Martinez yaptığı konuşmalardan birinde sanatı konusunda şu açıklamalarda bulunmuştur: *"Plastik sonuçlarımı uzun süreden beri aramaktayım. Soyutlamanın artık hiçbir şey getirmediği ve devrimci sayılan akımların akademizme kaydığı bir dönemde, ressamlar araştırmalarına dönmek zorunda kaldılar. Bu araştırmalarım sırasında ülkemizde, bir halk sanatının heyecan, alay, mutluluk ve saflık dolu adsız bir grafik geleneğinin var olduğunu fark ettim. Bu grafik anlayışı son yıllarda gelişip doruğuna varmıştır. Ben bunu bir olanak gibi gördüm. Çünkü öğeleri ve değerleri, bana çizgileri ve renkleri özgürce kullanma olanağını veriyordu. Marti'nin bir portresi ile başladım ve bunu başka görüntülerle biraraya getirdiğimde, bana değişik açılar kazandıran dinamık bir kişilik edindiğimi gördüm. Diziler, yinelemeler böyle doğdu. Nesnelere gerçek renklerini vermeyen, beğenilerine, içtepilerine göre renk seçmeyi yeğleyen o adsız ressamlar gibi renklerde kendime bir özgürlük tanıdım; bunlar kuramsal bir doğrulama aramazlar; yalnızca tazedirler, hayalgücü doludurlar. Bence bilgeliklerini burada aramak gerekir."*

Mao'nun Bir Söylevi

Görüldüğü gibi Martinez'in sanat anlayışı, yorgun ve burjuva beğenisinin hizmetinde olan bir geleneğin ölü biçimlerinden kaçmak için "öncü" akımları ilkel anlayışa yönelten nedenlerden yararlanır. Bunda verimli, yaratıcı açıdan coşturucu bir nedenin varlığı kuşku götürmez. Mao Çin'inde gerçekleştirilen devrimci plastik anlayışta da buna benzer bir durum görülür. Oysa devrimci Çin sanatının deneyleri çok daha geniştir. Bu arada, çağdaş Çin sanatı konusunda, eldeki bilgilerin azlığı yüzünden, kesin bir yargıda bulunmanın mümkün olmadığını bir kez daha anımsatmakta yarar vardır.

Devrimci Çin'de, ksilografi sanatçılarının temsil ettikleri halk gerçekçiliğinden esinlenmiş yapıtlar veren Gu Yuan'ın "Halkın Yargısı ile Karşılaşmak Üzere" adlı tablosu.

Devrimci edebiyat ve sanat konusunda bazı temel görüşler Mao Dzı-dung'un 1942'de, istilacı Japon ordularına karşı yürütülen direnmenin merkezi olan Yennan'da verdiği söylevde bulunabilir. Bu söylevinde Mao, sonraki yılların kültürel ve yaratıcı çalışmalarının ideolojik ve estetik temellerini oluşturacak olan bir dizi yöntemi açıklamıştır. Mao, siyasete bağlı tutmakla birlikte, sanatın kaçınılmaz işlevini şöyle belirtir: *"Proleter edebiyat ve sanat, devrimci çalışmanın bütününe aittir, Lenin'in deyimiyle, 'makinenin vidalarını' oluşturur. Böylece, partinin kültürel ve sanatsal alandaki işlevi kesinlikle tanımlanmış olur. Bu duruma karşı gelmek, ıkıcılığe, daha doğrusu çoğulculuğa kapılmak demektir. (...) Edebiyatın ve sanatların önemini abartmayalım, küçük de görmeyelim. Edebiyat ve sanat, siyasete boyun eğerler; ama aynı zamanda da siyaseti büyük ölçüde etkilerler. Devrimci edebiyat ve sanat, devrimin genel görünümünün ayrılmaz parçalarıdır. Bir makinenin başka parçalarına göre değişik bir önem derecesi taşıyan, ama makinenin ayrılmaz parçaları olan vidalar gibi, devrimci çalışmanın ayrılmaz parçalarıdırlar."*

Aynı söylevde Mao, burjuva sanatının değerlerini benimsemek, ama sınıfsal özlerini reddetmek zorunluluğunu da açıklar: *"... Proleterler burjuva yapıtlarını itiyorlar. Onların gerici siyasal özlerini itiyorlar; ama eleştirel bir görüşle sanat değerini benimsiyorlar. Özü gerici olan bir yapıt, sanatsal değerlerine karşın, halk için zararlıdır ve bu yüzden itilmelidir. Çöküş döneminin sanatları ve edebiyatları, sömürücü sınıfın mirasını oluşturduklarından sanatsal biçim ile siyasal öz arasındaki karşıtlığın damgasını taşırlar. Bizim istediğimiz siyaset ve sanat, devrimci siyasal öz ile en üstün sanatsal biçim arasındaki birliktir. Önem ve değer taşımayan bir sanat yapıtı, sanatçının ve çevresinin düşüncesini oluşturan ilerici siyasal özüne karşın, anlatım gücünden yoksundur. Bu yüzden biz özü zararlı olan sanat yapıtlarını kabul etmiyoruz; ama aynı biçimde, 'parola' ya da bildiri'ye doğru olan eğilimleri de itiyoruz. Sanat ve edebiyat cephesinde, her iki yönün de taşıdığı önem üzerinde, ayak diremeniz gere-*

Çin'de Kızıl Kitap'ın askerlere dağıtılmasını temsil eden bir gravür.

kir."

Mao'nun bu eski uyarıları Çin Halk Cumhuriyeti'nde nasıl gerçekleştirilmiştir.

Figüratif sanatlar konusunda, gelişme çizgisinin tek yönlü olduğu söylenemez. Devrimci Çin'in bol sayıda plastik görüntüler ürününde, en az üç temel eğilim seçilebilir: Biri en geleneksel tür ve teknikleri sürdürür; bir diğeri halk resimlerinin gerçekçi özelliklerini yineler; bir başkası da örnek olarak Batı'nın gerçekçi (veriste) biçimini kullanır.

Çin Sanatının Eğilimleri

İlk eğilime Pan Yün, Ya Çian-yü, Gu Çün, Cin Lang, Vu Huo, Vang Hsü-yü, Pan Cia-dis, Go Hsiang-lan gibi sanatçılar katılır. Temiz, taze, sade ve aynı zamanda incelik, canlılık ve hayalgücü ile dolu bir anlatımla, köylerdeki sosyalist değişiklikleri, emeğin dirilişini, kolektivizmden doğan coşkuyu dile getirirler. Bu yapıtların büyük bir bölümü, bir öyküyü canlandırır ve yatay biçimde klasik pirinç kâğıdına çizilir. Başka örneklerse, tek bir görüntüde, proleter gösteri ve şenlikleri, yaşam ve mücadeleyle ilgili sahneleri canlandırır.

İkinci eğilimin yapıtları, özellikle *ksilografi* tekniğiyle (tahta üzerine kazı tekniği) yapılmıştır. Bu alanda, tahtalarını ustaca yontan, siyah beyaz oyunlarıyla görüntülerine boyut katan, Çung Yan-hsi, Gu Yuan, Şi Lu, Yung Guo gibi sanatçılar ilk akla gelen adlardır. Çeşitli yönler altında devrimci Çin sanatının en canlı anlatımı belki de budur.

Üçüncü eğilim de, Çao Yü, Yu Dso-cin, Yan Han, Dai Dsö, Ding Çeng-hsian, Hu-Yi-sıçuan, Li Dsung-cin gibi sanatçıların temsil ettikleri gerçekçi (veriste) yağlıboya tablolarda görülendir. Biçim ve anlayış bakımından Sovyet etkisini taşıyan bu eğilim, Çin kültürüne en az uygun düşen ve Mao'nun sözlerine karşıt olarak, "parola" ve "bildiri"ye en çok eğilendir. Buna karşın, Kültür Devrimi'nde en çok gelişme gören de bu eğilimdir. Kültür Devrimi döneminde, bu tür bir eğilimden hareket eden yapıtlar, giderek "övücü" bir havaya bürünüp Stalin devrinin en "belagatçı" örneklerini bile aşmışlardır. Bu yapıtları gerçekleştiren sanatçılar, abartmaya yöneldiler; kişilerinin hareketleri tumturaklılaştı, konu ve biçimler örnek olucu nitelikler taşımaya başladı. Tablolar afişlerle, afişler tablolarla karıştı. Mao'nun Yennan'da vermiş olduğu söylev dikkate alındığında, hiçbir sanat "değeri" olmayan ve bu yüzden pek az bir "anlatım gücü" ne sahip yapıtlarla karşı karşıya kalınmıştır sanki. Ama değişik bir düşünüşle, bu yapıtlar Mao'nun öngördüğü bir kültür stratejisinin içinde de değerlendirilebilir. Aynı söylevin bir bölümünde Mao *"Temel kültürün görevi yüceltmek değil yaymaktır"* der. *"Bu yüzden, görevi yerine getirmemek, ya da küçük görmek büyük bir yanlışlık olur."* Böylece kültürün ve sanatın yücelmesi ancak, basamak basamak tırmanılacak bir merdivenin sonundadır

Propaganda vurgulaması azalırsa, plastik görüntülerin gözle görülür eğitici niyeti, beklenilmeyen sonuçlara varabilir. Buna örnek olarak Ancın'daki Sınıf Eğitimi Müzesi gösterilebilir.

Müzede ilgiyi çeken, kurtuluştan önceki köylülerin acıklı durumunu canlandıran kilden yapılmış heykellerdir. İnsan boyunda olan bu heykeller, halk mücadeleleri deneyinden geçen, tarihi ve o tarihi bir kölelik rejimi altında yaşamış kişileri, köylüleri yakından tanıyan, bir grup devrimci heykelci tarafından yapılmıştır

1958'de kurulan müze 1968'de, Kültür Devrimi'nin gelişmesiyle devletten büyük destek gördü. Günümüzde kapsadığı yüz kadar heykel arasında şatafatlı olanları vardır; ama konu köylülerin yoksulluğu, sömürülmesi, ezilmesi ve gördüğü inanılmayacak eziyetler olunca, bu heykellerin ilkel bir yalınlıkla, yüzyıllar süren bir baskıyı yenen bir halkın duygulandırıcı özünü ortaya koyduğunu kabul etmek gerekir.

Ancın Sınıf Eğitimi Müzesi'ndeki en başarılı heykellerde, halktan kopan *ksilografi*'nin gerçekçi eğiliminden alınan dersle, özellikle kişilerin yerleştirilmesinde, devrimin yenilediği tiyatro ve bale geleneği birleşmiş gibidir. ●

Devrimler ve Karşı-devrimler Ansiklopedisi

İÇİNDEKİLER

Sayfa

Önsöz....1

CİLT 1/SOSYALİST DEVRİMLER....3

1871 Paris Komünü....5
1871 Paris Komünü....5
Burjuvazinin İhaneti....7
Paris'te İktidar İşçilerin Eline Geçiyor....9
Komün Hareketinin Önde Gelenleri....10
Komün'ü Hazırlayan Toplumsal ve İktisadi Etkenler....12
18 Mart ve Komün Seçimleri....13
Komün: Yeni Bir Devlet Biçimi....17
Komün Savaşı....19
Gustave Flaubert ve Komün....22
Kanlı Hafta....23
Bir Komüncünün Günlüğü....24,26
Komün'e Karşı Fransız ve Alman Burjuvazisi El Ele....27
Komüncüler Duvarı....28
Komün'ün Yenilgi Nedenleri....30
Komün ve Sürgün....34,36
Marx ve Komün....38,40
Komün ve Köylülük....41
Engels ve Komün....42,50
Komün'e Karşı Edebiyat....43
Komün'ün Etkileri....46
Komün'den Sonra İşçi Eylemleri....48

Avrupa'da Anarşizm....53
Anarşizm Nedir?....53
Lenin ve Anarşizm....54
Anarşizmin Felsefi Temeli....55
Anarşizmin Kuramcıları....56
Marx Stirner....58
Pierre-Joseph Proudhon....60
Bakunin'in Başkaldırısı....60,62
Proudhon'un Anarşizmi....61
Mihail Bakunin....65
Lev Tolstoy....67
Anarşizmin Genel Kavramları....70
Federalizm ve Anarşizm....70
Federalizm ve Anarşizm Gerçekleşebilir mi?..71
Birinci Enternasyonal....72
İspanya ve İtalya Anarşist Federasyonu....75
Niçayevestina ve Nihilizm....78
Nietzsche ve Nihilizm....78
Anarşist Tedhiş....79
Ravachol Olayı....80
Sadi Carnot'nun Öldürülüşü....82
Anarşist Sendikacılık Eylemi....83
Emek Birlikleri....85
İspanya İç Savaşı ve Anarşizm....85
Avrupa'da Gençlik Eylemleri....88
Fransa'da Mayıs Eylemleri ve D.Cohn-Bendit 92

1905 Rus Devrimi....95
1900'lerin Panoraması....95
Potemkin Zırhlısı....99
Bolşevikler ile Menşevikler....100
Geçici Devrim Hükümeti....103
Genel Grevler ve Devrimci Eylem....105
Çar, Özgürlük Vaat Ediyor....107
"Kara Yüzler"....108
Moskova Sovyeti ve İlk Ayaklanma....110
Moskova Ayaklanması....111
Devrim Sonrası....113

Kerenski'ye Göre "Kanlı Pazar".....118
1905 Devrimi'nin Yenilgiye Uğrama Nedenleri119
1905 Devrimi'nin Tarihsel Önemi.....120

Rusya'da 1917 Ekim Devrimi.....123
1905 Sonrası Rusya.....123
Devrimci Etkinlikler.....125
Birinci Dünya Savaşı Yıllarında Rusya'da
Devrimci Eylem.....126
Bolşevikler ve Savaş.....131
Yenilgiye Doğru.....132
Petrograd Sovyeti.....139
Şubat Devrimi.....143
"Nisan Tezleri".....144
Kurşun Mühürlü Tren.....146,148,152,154
Lenin İçin Tutuklama Emri.....155
Menşevikler Bölünüyor.....162
Ekim Ayaklanması.....165
Devrim Gerçekleşiyor.....170
II. Sovyetler Kongresi.....175
Sosyalizme Geçiş Döneminin İktisadi Sorunları178
Ekim Devrimi'nin Başarı Nedenleri.....182
Ekim Devrimi'nin Tarihsel Önemi.....182

Almanya'da Spartakistler.....185
XIX. yy'ın Sonunda Almanya.....185
Almanya'da İşçi Eylemleri.....186
Bağdat Demiryolu.....187
Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Alman
Sosyal Demokrasisi.....188
Rosa Luxemburg.....191
"Sosyal Reform ya da Devrim".....193
Luxemburg ve İşçi Sınıfı.....195
Spartakist Birliği.....197
Karl Liebknecht.....198
Spartakist Başkaldırma.....201

Macar Devrimi.....205
1919 Macar Devrimi: Sürekli Devrim Ortamı.205
Bir Köylü Devrimleri Ülkesi.....209
1848 Devrimi.....210
Boşa Giden Devrim.....212
Denge Dönemi.....213
Macaristan ve Birinci Dünya Savaşı.....216
Katmerli Papatyalar Devrimi.....217
Cumhuriyet.....218
Yeni Bir Devrimin Eşiğinde.....221
20 Şubat ve Sonrası.....221
Albay Vyx'in Notası.....222
Önce Demokratikleşme.....225
Toprak Reformu Sorunu.....226
İstilacılara Karşı.....226
Savaş Başlıyor.....227
Muhalefet Oluşuyor.....228
Bela Kun'un Etkinlikleri.....228
Ve Yenilgi.....229

Meksika Devrimi.....231
Otuz Dört Yıllık Düzen.....231
Bir Geçici Başkan.....235
Devrim Kasırgası.....240
Soldadera'lar.....241
Kanlı Olaylar.....246
Meksika'da Siyasal Gelişmeler.....247
Üç Başoyuncu.....250
Devrim Sonrası.....254
Devrimin "Kaderi".....255

CİLT 2/BURJUVA DEVRİMLERİ.....257

Cromwell'in İngiliz Devrimi.....259
Magna Carta ve İngiliz Anayasası'nın
Gelişmesi.....259
Devrim Öncesi İngiltere'de Toplumsal ve
İktisadi Yapılardaki Değişim.....270
Püriten Devrimi.....276
Oliver Cromwell.....278,280
Monarşi İçin İlk Tehlike.....282
John Lilburne.....282
John Milton.....284
Cromwell Sonrası Demokrasinin
Gelişmesi.....286,288
Monarşinin Çöküşü.....288
İç Savaş (1642-1648).....292
Oliver Cromwell.....295
Eşitlikçiler.....297
İç Savaşın Sonu.....300
Sömürge Savaşları ve Protektora Dönemi...301
Avrupa'da Birliğin Bozulması: Protestan
Eylemi.....302,304
1648 Devrimi Üstüne.....306

Amerikan Devrimi.....307
Genel Çizgileriyle Amerikan Devrimi.....307
Amerikan Devrimi'nin Aşamaları.....310
İlk Kolonilerin Kuruluşu.....313
Kolonilerin İktisadi ve Toplumsal Yapısı.....316
Thomas Jefferson'ın Görüşleri.....320,322
Kolonilerde Uyanış.....321
Mali Sorunlar.....325
Direniş Eylemleri.....330
Bağımsızlık Bildirisi.....330,332
Kıta Kongresi'nin Toplanması.....334
Savaşın Başlaması.....335
Yeni Yönetim.....343
Benjamin Franklin.....344
1786 Halk Ayaklanması.....346
Cumhuriyetin Yerleşmesi.....350
Partilerin Ortaya Çıkışı.....353
İkinci Amerikan Devrimi.....358
George Washington.....360,362
Amerikan Devrimi'ne Bir Bakış.....364

1789 Fransız Devrimi....365
Fransız Devrimi'nin Anlamı....365
Devrim Öncesi Toplumsal Sınıflar....366
Devrimin Başlaması....369
"Jeu de Paume" Andı....377
Paris Halkı Devrime Katılıyor....378
Köylülerin Ayaklanması: Feodalitenin Sonu.380
Paris Halkı Yine Sokaklarda....381
Kurucu Meclis'te Siyasal Gruplaşmalar....383
Kilise Mallarının Ele Geçirilmesi....385
Kralın Kaçışı, Varennes Olayı....385
Krallığın Yıkılması....386
Aydınlanma Felsefesinin Etkileri....388,390
Eylül Kıyımı....392
Birinci Cumhuriyet: Konvansiyon....392
Kralın İdamı....394
Devrimin Korunması....397
1793 Anayasası....399
Montanyarların Devrimci Hükümeti....400
Fransız Devrimi'nde Terör....401
Robespierre'e Muhalefet....405
Robespierre'in ve Jakobenlerin Düşüşü....407
Robespierre ve Devrimci Terör....408
Gericiliğin Hortlaması....411
Burjuvazinin Devrimi Yenmesi....412

Orta ve Güney Amerika Devrimleri....4
Latin Amerika'daki Bağımsızlık Eyleminin Niteliği....417
Simon Bolivar'ın Yaşamöyküsü....418
Dış Etkenler....421
Bağımsızlık Savaşları....427
Meksika'da Bağımsızlık Mücadelesi....427
Aztek ve İnka İmparatorlukları....428,430
Bolivar'ın Devrimci Seferleri....431
Hayali Cumhuriyetler....431
Arjantin'in Kurtuluşu ve San Martin'in Zaferi 435
Bolivar Ülkesi: Bolivya....439
Bağımsızlığın Yerleşmesi....443
Jose De San Martin'in Yaşamöyküsü....444
Karayip (Antil) Adaları'nda Bağımsızlık Eylemleri....445
Brezilya'nın Bağımsızlığına Kavuşması....449
"Caudillo"lar Çağı....450
Meksika....453
Amerika'nın Sömürgeleştirilmesi....456,458
Arjantin....459
Sonuç....465

Liberal Devrim....467
Napolyon'dan Sonra, İspanya'dan Rusya'ya Dek Gelişen Eylemler....467
Avusturya, İtalya'da Eski Dengeyi Korumaya Çalışıyor....471
İspanyol Girişimi....473
Cadiz Anayasasının Dönüşü....475
Fransa'daki Yankı....477
Güney İtalya ve Carbonari Eyleminin Kökeni 477
Liberal Napoli....479
Piemonte'de Anayasal Rejim....481
Balkanlar'da Yankı....482
Gerileme ve Bastırılış....485
Aleksandr I'in Rusya'sında İsyan Denemesi.487
Liberal Devrimler Nasıl ve Neden Bağımsızlığa Uğradı?....490

1848 Avrupası....493
1848'e Doğru Avrupa'da Sınıf Hareketleri....493
"Çartist" Eylemler....495
Silezya Dokumacılarının İsyanı....497
1848 Avrupası....498
Fransa'da 1848 Devrimi....498
Haziran Günleri-Fransa'da Karşı-Devrim....502
Almanya'da 1848 Devrimi....503
Avusturya'da 1848 Devrimi....506
Avrupa'da 1848 Devrimlerinin Sonuçları....512

CİLT 3/ÇAĞDAŞ DEVRİMLER....513

Çin Devrimi....515
Çin Toplumunun Tarihsel Evrimi....515
Devrime Doğru....515
Devrimi Hazırlayan Koşullar....516
Direniş Bilinci....517
İlk Adımlar....517
Devrim Öncesinin Toplumsal Yapısı....519
Çin Devrimi'nin Üç Evresi....521
Mao Dzı-dung'un Siyasal Yaşamı....522
Çankayşek'in Sürekli Yükselişi....524
Kiangsi Hareketi....525
Diktatörün Çöküşü....526
Halkla Kaynaşma....527
İç Savaş....528
Çin Halk Cumhuriyeti....531
İki Yıllık Liberalleşme Dönemi....535
Çankayşek....538
Büyük Atılım....539
Mao Dzı-Dung....540
Temizlik Hareketi....541
Kültür Devrimi....543
Bazı Belirlemeler....545
Mao'nun Ölümünden Sonra....547

Vietnam Devrimi....549
Acı Bir Tarih....549
Sömürgeci İnceliği....550
Değişen Dünya....551
Sömürgecinin Yalanı....552
Kurullardan Partiye....553
İlk Devrimci: Phan Boi Chau....554
Tedhişçilikten Komünizme....555
İlk Hareketler....555

Güney'in Değişik Yapısı....557
Bunalım....559
Japon İşgali....560
Vietminh'in Doğuşu....564
Ağustos 1945 Devrimi....564
Ngo Dinh Diem....566
Vietminh'in İç ve Dış Siyasetteki Tutumu....568
Yeni Fransız İşgali....570
Jean-Marie Gabriel de Lattre de Tassigny...572
Dien Bien Fu....573
Cenevre Görüşmeleri....574
Güney'de Muhalefet:Ulusal Kurtuluş Cephesi 577
A.B.D. Birlikleri Vietnam'da....577
Ho Şi Minh....580,582
Kuzey ve Güney'in Yeniden Birleşmesi....587
Vietnam Sosyalist Cumhuriyeti....587

Filipinler Devrimi....589
Komünist ve Müslüman Gerillalar....593
Önemli Bir Muhalif Kurum: Kilise....598
Aquino'nun Ölümü:Bardağı Taşıran Damlalar 598

Küba Devrimi....609
"Tarih Beni Haklı Bulacaktır"....609
Küba'nın Tarihsel Gelişimi....610
XVIII. yy'da Gelişme ve Buhran....611
Kurtuluş Savaşları Öncesi....612
A.B.D. Tarih Sahnesinde....614
Diktatörlüklerden Devrim Ortamına....615
Fulgencio Batista....616
Devrim Sürecinin İlk Halkası....617
Meksika'da Hazırlanan Devrim....617
Tedirgin Batista....620
Hareket Yaygınlaşıyor....622
Domuzlar Körfezi Çıkarması....624,626
Fidel Castro....628,630
Devrimci Güçler İşbaşında....631

Latin Amerika'da Devrimci Hareketler....635
Eski Gelenek....635
Latin Amerika'da Sol Mücadelenin Geçtiği Üç Evre.... 635
1950'li Yılların Sonuna Doğru....638
Küba Devrimi ve Castro'culuk....639
Venezuela: İkili Yol....639
Yeni Grupların Doğuşu....641
Guatemala....645
Mayaların Toprağında Propaganda....645
Peru....654
Köylü Sendikaları....654
Hugo Blanco'dan Sonrası....657
Allende, Castro'yu Anlatıyor....660
Kolombiya....661
Violencia'dan Gerillaya....661
"Kızıl Viota"....663
Marquetalia Yenildikten Sonra....666
Şili'de Askeri Darbe....668,670
Barışçı Yoldan Devrim....669
19 Nisan Hareketi (M.19)....669
Barış Arayışı....671
Bolivya....673
Che Guevara'nın Sonu....673
Castro'cu Silahlı Mücadelenin Sonu....677
Şehir Gerillası....677
Brezilya....677
Uruguay....678
Arjantin....681

Nikaragua Devrimi....687
Sandinist Devrimin Geri Planı ve Yaslandığı Gelenek....687
Efsanevi Önder Sandino....687
Daniel Ortega....688
Kendi Ülkesini İşgal Eden Bir Ordu: Ulusal Muhafızlar....689
Sandinistler (Sandinista) Doğuyor....692
Noel Partisi Baskını....693
Halk Ayaklanmasına Doğru....694
"Domuz Ağılı Operasyonu"....695
Son Hücum....698
Yeni Bir Yaşam Doğuyor....699
Kontralar,Reagan ve Sovyetler'e Yakınlaşma 700

Cezayir Devrimi....705
Ulusçuluğun Kökenleri....705
Yabancılaşmaya Karşı Ulusçuluk....706
"Sömürge Cezayir"in Durumu....706
Setif Gösterileri....707
Büyük Ayaklanma....708
Cezayir'in Toplumsal-İktisadi Yapısı....709
Bin Bella'nın Tutuklanması....710
Devrimcilerin Siyasal Örgütlenmesi....711
İşkence, Sorgu ve Paraşütçüler....711
De Gaulle İktidara Geliyor....711
Bağımsızlığa Doğru....712
O.A.S. Güçleniyor....716
Evian'dan Sonrası....716
"Tüfek ve Çapa"....719
Bumedyen İktidarı....720
Son Gelişmeler....721

İran Devrimi....723
İstikrarsız Bir Tarih....723
Arap İstilası ve MezhepAyrılığının Başlangıcı 723
Mezhep Kavgalarının Başlangıcı....724
Ulema-Şahlar Çatışmasının Kökenleri....724
Ulema-Şahlar Çatışması Başlıyor....725
Ulusal Uyanış ve Ulemanın Yükselişi....725
Anayasa Hareketi ve Ulemada Bölünme....726
Birinci Dünya Savaşı ve Şah Dönemi....727
Şah Muhammet Rıza Pehlevi ve Humeyni....728
Tarım Reformu....729

Ak Devrim ve Sonuçları....729
Sınıfsal Farklılıkların Artması....730
Son Düellonun İlk Raundu....730
Humeyni: Dini Önderlikten Siyasi Önderliğe Doğru....730
Devrime Doğru Giden Yol....731
Ara Hükümet....733
Yeni Saflaşmalar....733
Humeyni Dönemi ve İlk Hükümet....733
Yollar Ayrılıyor....734
Anayasa Bunalımı ve Beni Sadr Dönemi....734
İran-Irak Savaşı ve Beni Sadr'ın Sonu....735
Yeni Yönetimin Tarım ve Sanayi Siyaseti....735
Savaş Siyaseti ve Devrim İhracı....736

Afrika'da Devrimci Hareketler....737
Irk Ayrımı....737
Siyah-Beyaz....737
Sömürgeleşme Döneminden Önce Afrika'nın Tarihsel Dokusu....738
Afrika'nın Sömürgeleşme Dönemi....739
Afrikalılığın Yüceltilmesi ve Mesihçi Direnmeler....740
Afrika Ulusçuluğu....741
Kenya....741
Mau-Mau Hareketi....741
Gana....743
Zaire....745
Kongo'nun Kurtuluş ve Devrim Serüveni....745
İlk Direnme Biçimleri....746
Ulusal Eyleme Doğru....746
Gelişmeler Sorunu....746
1959 Şubat Ayaklanması....746
Yuvarlak Masa....747
Bağımsızlık....747
Büyük Kargaşa....748
Direnmeler....750
Kırsal Eylem....750
Savaş Yayılıyor....751
Karşı Saldırı....751
Yenilginin Nedenleri....752
Gerilla Hareketinden Sonra Kongo....752
Angola....752
Bağımsızlık ve İç Savaş....752
Mozambik....754
Gine-Bissau....755
Etyopya....756
"Sosyalist" Cunta ve Eritre Savaşı....756
Eritre Kurtuluş Cephesi....758
Zimbabve....759
Rodezya'dan Zimbabve'ye....759
Kamerun....763
Çad....764

CİLT 4/KARŞI—DEVRİMLER VE MİLLİYETÇİ DEVRİMLER....769

İtalyan Faşizmi....771
Faşizm Nedir?....771
Faşizmin Yeşerdiği Toprak....772
Demokratlaşma Deneyi....775
Savaşa Katılma Sorunu....776
İnterventismo Eylemi....777
Savaştan Savaş Sonrasına....777
İlk Faşist Eylemler....779
1919 Bunalımı....779
Benito Mussolini'nin Yaşamöyküsü....780,782
"Sakatlanan Zafer"....781
Sosyalist Eylemde Bunalım....785
Grevler....786
Kırsal Kesimlerde Faşizm....786
Avanti Yangını....789
Livorno Bölünmesi ve Faşizm....792
Sosyalistler Bölünüyor....793
Matteotti Olayı....794
Antonio Gramsci'nin Yaşamöyküsü....796,798
1921 Seçimleri ve Faşist Bunalım....797
Mussolini'nin Görüşleri....801
İktidarın Faşistler Tarafından Ele Geçirilmesi 804
İşçi Cephesi....804
Sert Çıkışlar....805
"Roma Üzerine Yürüyüş"....806
İtalya'da Faşizme Karşı Direniş....808,810
Faşizme Geçiş Dönemi....812
Totaliter Devlet....813
Faşizmin Yerleşmesi....815

Alman Nazizmi....819
Tedhiş Diktatörlüğü....819
Luther'in Yahudi Düşmanlığı....820
Devleti Olan Bir Ordu....821
Alman İmparatorluğu....822
"Doğuya Doğru İlerleme"....824
Spartakistlerin Yok Edilmesi....824
Versailles Antlaşması....825
Nazi Partisi Doğuyor....826
Nasyonal Sosyalizm Nedir?....826,828
"Mücadele Birlikleri"....827
Orta Sınıfların Tepkisi....829
Weimar Cumhuriyeti....830
Fransa'nın Ruhr Havzası'nı İşgali....831
Münih Birahane Ayaklanması ve Sonrası....831
"Kara Reich Ordusu"....831
"Para Gerek Bana"....833
Örgütlenme Yılları....834
Büyük Bunalım: İktidar Yolları Açılıyor....835
Adolf Hitler'in Yaşamöyküsü....836,838
Cumhuriyetin Son Günleri....840
Hitler, Şansölye Oluyor....849
Nazizm ve Büyük Sermaye....850,852
Almanya Nazileştiriliyor....852
Diktatörlüğün Temelleri Atılıyor....855
Reichstag Yangını....856,858

Ayaktakımının Yok Edilmesi.....857
Nasyonal Sosyalist Toplumda Yaşam.....858
Toplama Kampları.....860,862

İspanyol Falanjizmi.....865
Büyük Bir İmparatorluktan Yarımadaya.....865
1874 Restorasyonu.....866
Yenileşme Girişimleri.....867
Franco'nun Yaşamöyküsü.....868
İspanyol Kapitalizmi.....870
Diktatörlüğe Doğru.....871
Cumhuriyetin Yolları: San Sebastian Paktı...874
Hitler ve İspanya Sağı.....877
1933 Dönemeci.....877
İspanya'da Faşist Örgütler.....878
Yaklaşan İç Savaş.....880
Halk Cephesi'nin Kurulması.....881
Tek Umut İç Savaş.....882
Nisan 1936'da Cortes'de (Millet Meclisi)Durum 884
İspanya İç Savaşı'nın Güç Dağılımı.....884
"Afrikalı" Generaller.....886
C.A.F.E. Darbe Başlıyor.....887
Nazilerle Anlaşma.....888
Cumhuriyet Döneminde Gerçekleştirilenİşler 889
Demokratik Devrim.....890
No Pasaran: "Madrid Geçilmez!".....891
Uluslararası Tugaylar.....892
Halk Ordusu.....895
On Üç Nokta.....896
Gerici Cephede Durum.....897
Katalonya Savaşı.....897
Barselona Düşüyor.....898
Franco Dönemi.....901
1936'dan 1939'a İspanya.....902
Çoğulcu Demokrasiye Geçiş ve İspanya'da Günümüzdeki Durum.....907

Arjantin Peronizmi.....909
Arjantin'in Ülkesel Özellikleri.....909
Cabecitas Negras.....910
1930 Darbesi.....911
Faşizmin Ayak Sesleri.....912
İkinci "Golpe": Peroncu Darbe.....913
Patlama.....915
Evita Adında Biri.....915
Silindir Şapkalılar.....916
Peron Dönüyor.....917
"Descamisados".....918
Kasırga.....919
Peron'un Yaşamöyküsü.....920
Peron'cu Hükümet.....922
Peron'un Devrilmesi.....924
Peron'culuk (Peronizm) Nedir?.....925
1955'ten Günümüze Arjantin.....925

Endonezya Devrimi.....929
Tarihsel Evrim.....929
Milliyetçiliğin Doğuşu.....930
Japon İstilası.....931
"Putera" Örgütü.....932
Bağımsızlığa Doğru İlk Adım.....933
Kâğıt Üzerinde Bir Cumhuriyet.....935
Ahmet Sukarno'nun Yaşamöyküsü.....936,938
"Böl-Yönet" Siyaseti.....939
Sukarno, Komünistler ve S.E.A.T.O. 941
Bandung Konferansı.....941
Güdümlü Demokrasi.....942
Endonezya Kıyımı.....944

Mısır Devrimi.....947
Mısır'ın Tarihsel ve Toplumsal Gelişmesi....947
Napolyon Mısır'da.....947
Kavalalı Mehmet Ali Paşa ve Hanedanı.....947
Arap Ayaklanması.....950
İngiliz İşgali.....951
Birinci Dünya Savaşı ve Mısır.....951
Mısır'ın Sözde Bağımsızlığı.....952
22 Temmuz Devrimi'nin Öyküsü.....954
İngiliz-Mısır Antlaşması.....955
İkinci Dünya Savaşı ve Mısır.....957
Filistin Savaşı.....959
Demokrasinin Çöküşü.....961
Temmuz Devrimi.....961
Nasır'ın Yaşamöyküsü.....962,964,966
Temmuz Devrimi'nin Önemi.....963
"Altı İlke" ve Feodalizmin Tasfiyesi.....965
Mısır Devrimi'nin Temel Nitelikleri.....968
Süveyş Bunalımı.....968
Süveyş Kanalı Milliileştiriliyor.....970
İktisadi Bağımsızlık Yolunda.....972
Mısır Devrimi ve Arap Devletleri.....973
Siyasal ve Toplumsal Uygulamalar.....975
Nasır Tek Güç Olarak Ülke Yönetiminin Başında.....975
Nasır'ın Ölümü.....978,980,982
Altı Gün Savaşı.....987
Nasır'ın Ölümünden Günümüze Mısır: Enver Sedat ve Hüsnü Mübarek Dönemleri.....988

Libya Devrimi.....993
Devrim Öncesi: 1969'a Kadar.....993
Devrim ve Kaddafi.....993
İlk Yıllar.....994
Alternatif: Ordu.....995
Hareket Güçleniyor: Harp Okulu Yılları.....996
Altı Gün Savaşı ve Libya.....996
Ağustos 1969: Ajanlarla İç İçe.....997
1 Eylül: "El Kutz" Operasyonu.....997
İlk Kararlar, İlk Eylemler.....998
Yeşil Kitap ve Kültür Devrimi.....998
Demokrasi ve "Halk Otoritesi".....999
İktisat: Sorunun Çözümü "Sosyalizm".....1000

Üçüncü Evrensel Kuram'ın Toplumsal Temeli 1000
Dördüncü Aşama Gelecek mi?.....1002

Filistin Devrimci Hareketi.....1003
Ayrılıklar ve İşgaller.....1003
Ortadoğu'nun Bölüşülmesi ve Siyonizm'in Bölgeye Girişi.....1003
İngiliz Mandacılığı Dönemi.....1004
Filistin'in Bölüşülmesi Kararı.....1004
Arap-İsrail Savaşı.....1005
Arap ve Filistin Milliyetçiliğinin Uyanışı.....1005
Filistin Direnişinin Ortaya Çıkışı.....1006
Üçüncü Arap-İsrail Savaşı ve Bozgun.....1007
Filistin Sol Örgütlenmesi.....1008
El-Fetih'in Güçlenmesi ve Kerame Zaferi...1009
Diplomatik Çabalar ve Kara Eylül.....1010
Dördüncü Arap-İsrail Savaşı ve Sonrası.....1011
Diplomatik Zafere Doğru.....1012
Camp David Antlaşması'na Giden Yol.....1013
Lübnan İç Savaşı ve F.K.Ö.....1014
Beyrut Kuşatması ve Suriye-Filistin Çatışması.....1015
Lübnan Sonrası Dönem ve Kamplar Savaşı1016

Öbür Olaylara Genel Bir Bakış.....1017
Güney Avrupa'da Portekiz ve Yunanistan'da Demokrasiler.....1018
Portekiz.....1018
Yunanistan.....1018
Orta ve Güney Amerika: Darbecilik Tarihe Karışıyor.....1019
Sovyetler Birliği Afganistan'ı İşgal Ediyor..1020
İşgalin Uluslararası Etkileri.....1021
İşgalden Sonra.....1022
Polonya'da Sıkıyönetim.....1023

CİLT 5/DEVRİMLER VE KÜLTÜR.....1025

Devrimler ve İdeoloji.....1027
Kuramsal Sorunlar: Dünya Görüşleri, İdeolojiler ve Devrimci Hareketler.....1027
Devrim İdeolojisi: Kopma ve Süreklilik.....1031
Birey-Halk İktidarı ve Devrimci Seçkinler Topluluğu.....1034
Devrim İdeolojisinde Şiddet ve Terör.....1039
Büyük Sistemler.....1039
1789 Fransız Devrimi'nin İdeolojileri.....1040
Liberalizm.....1042
Sosyalizm.....1044
Anarşizm.....1048
Faşizm.....1048
Ulusçuluk.....1049
Toplu Bir Bakış.....1051
İdeolojik Hazırlık.....1053
Devrimin İlk Evresi Sırasında İdeoloji.....1057
Devrim İdeolojisi ve Toplum Bilinci.....1059
İktidar ve Toplumsal Amaçlar İçin Mücadele 1063
Devrimin Başarısı ve Başarısızlığı Karşısında İdeoloji.....1066
Devrim İdeolojisi ve Eski Kurumlar.....1068
Devrimci Program ve Ütopyanın Gerçekle İlişkisi.....1072

Devrimler ve Edebiyat.....1077
Yaratıcı Etkinlikle Devrim Arasındaki İlişki.1077
İngiltere: Çatışmalar Zamanı.....1078
Püriten Miras ile Özgürlük Kıpırdanışları Arasında Amerika.....1080
Fransa'da Aydınlanma Çağı.....1084
Dizginsiz Özgürlük.....1089
Devrimci Reformlar Konusu.....1090
Dünyaya Yeni Bir Biçim Vermek.....1092
Radikalleşme.....1096
Ölçülü Etkililik.....1099
İngiltere ve Fransa: Açıklanan İdeoloji.....1102
Rusya: Halkçı Gelenekten Devrimci Keşfe.1108
"Yaratma"nın Bir Biçimi Olarak Yazma.....1112
Rus Edebiyatından Sovyet Edebiyatına.....1116
Anlatım Güçlüğü.....1118
XX. Yüzyıl: Kaygılı Yüzyıl.....1121
Devrimler Güzelliğe de Gereksinim Duyarlar 1130

Devrimler ve Müzik.....1131
Müzik Düşmanları.....1131
Püritenler ve Müzik.....1132
Opera ve Maskeli Gösteri.....1135
İtalyan Operasının İflası.....1135
"Ansiklopedi"ciler Savaşı.....1136
Klasiğe Dönüş.....1138
Devrimler İçin Şarkılar ve Marşlar.....1140
Napolyon'un Opera Sanatçıları.....1142
Yeni Sınıflar İçin Kültür.....1142
Hizmet Gören Besteciler.....1144
Müzik Sanatçısının Kurtuluşu.....1146
XIX. Yüzyıl: Romantizm ve Özgürlük.....1148
Beethoven ve Romantik Çağ.....1149
Sağduyuluların Korkusu.....1149
"Müziğin Kanı".....1150
Klasikler ve Dar Kafalı Burjuvalar.....1151
Wagner, Barikatlar Üzerinde.....1152
Evrensel Sistem.....1152
İtalyan Yeniden Dirilişi: "Risorgimento"....1153
Operakomik'in Kayboluşu.....1153
1848'e Doğru.....1155
Verdi'nin "Bayağılığı".....1156
Beş Gün Şarkıları.....1157
Direniş Şarkıları.....1159
Kökleştirilmiş Müzik.....1159
Öncülük ve Artçılık.....1161
Anti-İtalyanlar.....1163
Faşizm ve Müzik.....1164
Romalılığın Zaferi.....1165

Salo Marşları....1165
Nazi Almanyası'nda Müzik....1166
Soysuzlaşmış Sanat....1167
Aydın Göçü....1168
Strauss Olayı....1168
Furtwaengler'in Teslim Oluşu....1169
Yaratıcılık ve Konformizm....1171
Operanın Dönüşü....1173
Halk Kültürü....1175
Nep Dönemi....1176
Her Şey Devlette....1178
Sanatsal Ulusçuluk....1179
Müzikçilerin Yarım Gerçekleri....1179
Doğu Avrupa ve Doğu....1181
Yeni Çin....1181
Yeni Gerçekçilik....1182
Küba'nın Özgürlüğü....1182
Doğu'dan Batı'ya....1184

Devrimler ve Sahne Sanatları....1185
Rus Devrimi'nde Tiyatro ve Sinema....1185
Tiyatro: Metin ve Sahne....1185
Sinema: Propaganda ve Dil....1194
Fransız Devrimi'nde Tiyatro....1198
İtalya'da Jakoben ve Risorgimento Dönemleri Tiyatrosu....1200
Faşizm: Tiyatro ve Sinema....1203
Almanya: Weimar'dan Nazizme....1207

Devrimler ve Plastik Sanatlar....1211
Sanat Görüntüleri İçinde Burjuva Devrimleri1211
Hollanda Devrimi....1212
Hogarth'ın Yergisi....1214
Bir Umutsuzluk Çağı....1216
Jakoben David....1217
Marat'nın Öldürülmesi....1218
Géricault'nun Karşıtlığı....1218
Gerçekçiliğin Doğuşu....1220
Risorgimento'nun Sanatsal Görevi....1221
Fattori'nin Acısı....1222
Sanat İmgelerinde Sosyalist Devrimler....1225
Komün ve Courbet'nin Dramı....1226
Daumier'nin Taşbasmaları....1228
Sanatçılar ve Rus Devrimi....1230
"Öncü" Sanat ve Gelenek Arasındaki Tartışma....1231
Mayakovski'nin Giriştiği Polemik....1233
Epik Meksika Gerçekçiliği....1233
Duvar Resimciliği Olayı....1235
"Üç Büyükler"....1236
1920'li Yıllar Almanyası'nda Sanat ve Siyaset1238
Cumhuriyetçi İspanya'nın Yanında....1241
Faşizm ve Nazizm Arasında Plastik Sanatlar 1242
"Soysuzlaşmış Sanat"....1245
Sanat ve Irk....1246
Germen Kahramanının Yüceltilmesi....1246
Sanatlarda Faşist Restorasyon....1249
Cremona Ödülü....1250
"Yirminci Yüzyıl" Akımı....1251
Bir Dizi Anlaşmazlık....1252
Il Selvaggio'nun Muhalefeti....1254
Sironi Olayı....1257
Üçüncü Dünya Ülkeleri Sanatında Devrimci Yapıtlar....1259
Portinari'nin Köylüleri....1260
Berni'nin Arayışı....1262
Taraf Tutan Bir Ressam....1264
Matta'nın Siyasal Gerçeküstücülüğü....1265
"Ramona Parra Tugayları"....1266
Zenci Ghetto'ların Duvar Resimleri....1268
"Kara Panterler"in Resimleri....1270
Küba'da Sanat....1270
Mao'nun Bir Söylevi....1271
Çin Sanatının Eğilimleri....1272

Devrimler ve Karşı-devrimler Ansiklopedisi tamamlar